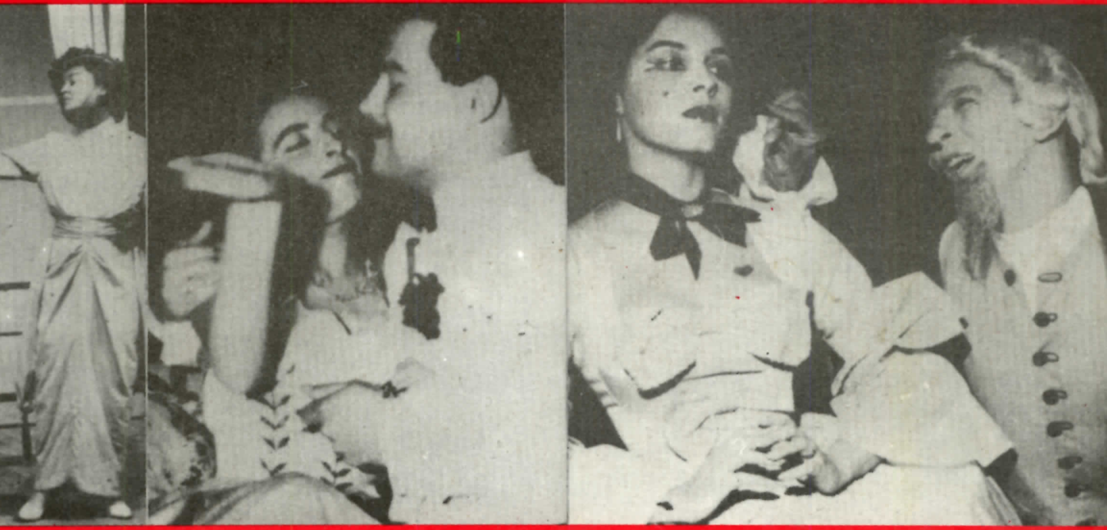
COMUNICAÇÕES & ARTES

ARMANDO SÉRGIO DA SILVA



UMA OFICINA DE ATORES

A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA DE ALFREDO MESQUITA

EDUSP

Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita *torna-se, a partir de agora, um livro indispensável para quem pretende estudar a história do teatro brasileiro. Através de um estilo fluente e acessível, o Autor apresenta um levantamento histórico e uma análise da proposta pedagógica da Escola de Arte Dramática de São Paulo, valendo-se de farta documentação escrita e iconográfica.*

Com este estudo, o leitor poderá compreender a contribuição dada pela E.A.D. ao moderno teatro brasileiro, justamente no que diz respeito ao cerne da arte cênica, ou seja, o desempenho dos atores.

O Autor prova, assim, que não se pode falar da renovação de nosso teatro, a partir da década de 40, sem uma menção explícita à E.A.D. do Dr. Alfredo*, tão esquecida nas análises da evolução da arte cênica nacional.*

10/98
4N

SÉRIE

COMUNICAÇÕES & ARTES

ARTES

Teatro brasileiro

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. José Goldemberg
Vice-Reitor: Prof. Dr. Roberto Leal Lobo e Silva Filho

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente: Prof. João Alexandre Barbosa
Assessoria Editorial: Maria Carolina de Araujo

Texto

Preparação dos originais: Carmen Zilda Ribeiro
Revisão: Rui Osamu Ohara

Arte

Edição de Arte e capa: Valdir de Oliveira

ARMANDO SÉRGIO DA SILVA

UMA OFICINA DE ATORES

A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA DE ALFREDO MESQUITA

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
1989

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Tese de doutoramento em Artes, apresentada em 1987
Departamento de Artes Cênicas

Diretor: Prof. Dr. Walter Zanini
Vice-Diretor: Prof.ª Dra. Sarah Chucid Da'Viá
Indicação editorial: Membros da Congregação da Escola de Comunicações e Artes

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Silva, Armando Sérgio da, 1946-
S5780 Uma oficina de atores : a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita / Armando Sérgio da Silva.— São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
(Série comunicações e artes. Teses / Escola de Comunicações e Artes)

Originalmente apresentada como tese do autor (doutorado - Universidade de São Paulo, 1987)

Bibliografia.
ISBN 85-314-0008-2

1. Arte dramática — Estudo e ensino 2. Escola de Arte Dramática (São Paulo, SP) — História 3. Mesquita, Alfredo, 1907-1986 4. Teatro — Brasil - História - Século 20 I. Título. II. Título : A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. III. Série.

CDD-792.071081
-709.2
-792.02807
88-2300 -792.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte cênica : Estudo e ensino : Teatro 792.02807
2. Brasil : Teatro : História : Artes de representação 792.0981
3. Escola de Arte Dramática : São Paulo : Cidade 792.071081
4. Representação teatral : Estudo e ensino 792.02807
5. Teatrólogos : Biografia e obra 709.2

Direitos reservados à

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Av. Prof. Luciano Gualberto
Travessa J, 374 — 6.º andar
CEP 05508 — Cidade Universitária
Caixa Postal: 11.465 — CEP 05499
São Paulo — SP
Telefones: 813-6944 (ramais 109, 110, 348, 320, 214)
813-8837 (direto)

Para Armando e Beninha...

pela minha formação

SUMÁRIO

À memória de Alfredo Mesquita 9
Prefácio (Jacó Guinsburg) 11
Introdução 15
I. Um novo ator para um teatro novo 19
II. A E.A.D. e suas origens. As credenciais de Alfredo Mesquita 40
III. O conteúdo 58
  Teoria 58
  Fundamentos técnicos 71
  Interpretação propriamente dita 86
IV. O repertório 119
V. Cenas de uma iconografia 144
VI. O clima 192
  A mudança de clima 205
  A anexação 211
VII. O ensinamento da E.A.D. no moderno teatro brasileiro: resultados 218
Apêndice 244

Bibliografia

  1. Entrevistas e depoimentos 268
  2. Críticas, ensaios e artigos 268
  3. Livros 272
  4. Notícias publicadas em vários periódicos 274
  5. Revistas e suplementos sobre teatro 277
  6. Textos teatrais mimeografados 278
Índice iconográfico 279
Dados sobre o Autor 283

Alfredo Mesquita, 1958. Exposição comemorativa dos 10 anos da E.A.D. Sede da rua Maranhão (arq. E.A.D.).

À MEMÓRIA DE ALFREDO MESQUITA

Em novembro de 1986, quando eu fazia a revisão deste estudo, faleceu o Dr. Alfredo Mesquita. Ao lado da dor pela perda de um ser humano maravilhoso, senti uma outra e estranha sensação... uma espécie de vazio, misturado à frustração de não ter terminado antes este trabalho.

Quando o entrevistei, em maio de 1986, não consegui notar em seus olhos azuis, ou em sua postura sempre elegante, qualquer sinal de doença ou mesmo cansaço. Atendeu-me gentilmente, vestindo uma impecável calça branca, um *robe de chambre* de seda azul-marinho e um lenço branco, também de seda.

Por vezes, irritava-se um pouco com alguns fatos que relatava e, por outras, dava boas risadas com acontecimentos agradáveis. Em vários momentos, senti que ainda não perdera o tom de ironia mordaz. Seus olhos, entretanto, sempre brilhavam extraordinariamente quando se referia à Escola de Arte Dramática.

Eu podia ter-lhe dado, em setembro de 1986, o rascunho deste trabalho, não fosse a obrigatoriedade acadêmica do ineditismo. Este estudo sobre a Escola de Arte Dramática seria uma espécie de homenagem, em vida, que eu pretendia fazer ao Dr. Alfredo Mesquita. Não foi possível... *por* seis meses. Tenho a certeza de que perdi meu melhor leitor.

PREFÁCIO

Como em muitas outras áreas de estudo, no campo teatral as pesquisas universitárias e, em particular, as que têm sido realizadas no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP vêm fornecendo importantes subsídios para o conhecimento histórico e a avaliação artística mais aprofundados da cena brasileira. Este fato já foi constatado por alguns de nossos principais estudiosos e críticos contemporâneos, como é o caso de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

Sábato Magaldi, em seu "Memorial" para concurso de professor titular, ressaltou que, em vista do espectro abrangido e dos resultados obtidos por estas investigações acadêmicas, teria de submeter o seu *Panorama do teatro brasileiro* a uma ampla revisão. Ora, por consenso geral, esta obra é a melhor síntese moderna das realizações e processos dramatúrgicos e cênicos de nosso desenvolvimento teatral e, ainda hoje, é impossível ensinar-se teatro brasileiro em instituição de grau superior sem recorrer a ela.

Por outro lado, Décio de Almeida Prado, em recente introdução ao livro de Cláudia de Arruda Campos, *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de S. Paulo)*, proveniente de uma dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, verifica que o referido trabalho, somado aos livros de Armando Sérgio da Silva sobre o Teatro Oficina e o de Alberto Guzik sobre o Teatro Brasileiro de Comédia, ambos igualmente derivados de dissertações de mestrado da ECA, compõem um tríptico que dá inteira conta de um dos momentos mais criativos e cruciais da trajetória contemporânea de nosso palco.

Poder-se-ia arrolar outrossim várias dissertações e teses da ECA, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e de outras partes, que, num curto lapso de tempo, a partir dos anos 70 sobretudo, abordando diferentes aspectos, parciais ou totalizadores, constituem contribuições significativas para a análise e a demarcação do quadro cênico brasileiro. Mais ainda: graças a este esforço, pouco a pouco vem se entretecendo um rico conjunto de elementos interdisciplinares que são hoje indispensáveis para a sondagem daquilo que se chama *fenômeno teatral,* seja em plano diacrônico ou/e sincrônico. Não bastasse isso, dever-se-ia salientar que, por força de tais estudos e das obrigações científicas a eles vinculadas, vêm sendo introduzidas e estruturadas as respectivas linhas metodológicas, anteriormente bastante tênues, dadas as condições em que tais pesquisas eram efetuadas. Na verdade, é possível dizer, como já observei em texto escrito em 1962, para a primeira edição de o *Panorama do teatro brasileiro,* de Sábato Magaldi, que uma nova fase de nossa consciência teatral está em foco. E me parece que é justamente do processamento desta consciência que faz parte toda essa faina levada a cabo nas universidades brasileiras e na USP, em especial.

Tal é o contexto em que é preciso inserir as pesquisas de Armando Sérgio da Silva, integrante da turma inicial de alunos e pós-graduados de Teatro da ECA, e de há muito professor de Artes Cênicas, nesta Escola.

Em seu primeiro trabalho, feito para defender o grau de Mestre, deu ele conta, de maneira para muitos surpreendente, de características e do sentido do aporte teatral de José Celso e seu grupo, proporcionando-nos uma obra hoje indispensável para a exploração e a compreensão do que foi o Teatro Oficina.

Agora, em sua tese de doutorado, ele nos traz *A E.A.D. do Dr. Alfredo.* Trata-se, não apenas de uma homenagem, merecida, ao criador da Escola de Arte Dramática, nem tampouco de uma simples descrição das circunstâncias de existência de um momento heróico do ensino de teatro em São Paulo. Embora tenham seu devido lugar e avaliação no levantamento que Armando Sérgio da Silva efetua, tais elementos servem somente de base para dois aspectos condutores da investigação:

Primeiro, em que medida a E.A.D. chegou a definições próprias em termos da didática do ator e da estética do teatro que se propunha a promover, tanto dramatúrgica quanto cenicamente;

Segundo, em que medida a E.A.D. foi capaz de entrelaçar e alimentar, quer por estímulos recebidos quer por propostas próprias, as necessidades, as injunções e as inovações do movimento teatral brasileiro e da modernidade teatral *tout court.*

Creio que Armando Sérgio da Silva saiu-se excelentemente de ambos os desafios. Baseado em vasta documentação levantada nos arquivos da E.A.D., em depoimentos de numerosos co-partícipes das atividades da Escola e nos registros e críticas de imprensa, bem como na bibliografia necessária, logrou organizar esta complexa profusão de dados e compor-nos uma visão unificada e objetiva do que era a E.A.D., o ensinamento ministrado a suas sucessivas turmas de alunos, a orientação característica de seu fundador e diretor, Dr. Alfredo Mesquita, os princípios pedagógicos e didáticos que nortearam o currículo adotado ou nele despontaram como propostas e soluções específicas de metodologia de ensino, as razões da destacada figuração da E.A.D. no panorama do moderno teatro brasileiro e alguns dos principais motivos da crise em que a instituição se viu enredada nos fins da década de 60.

Todo esse quadro é traçado numa linguagem sugestiva e envolvente que nos coloca no fervilhante interior da E.A.D., no Liceu de Artes e Ofícios da avenida Tiradentes, com seus estudantes, muitos deles futuros astros de nosso teatro, cinema e tevê, a agitarem-se em seus corredores, salas de aula e no tablado de seu teatrinho, na busca de conhecimentos e na exercitação de práticas capazes de instrumentá-los cultural e artisticamente para as funções dramáticas, e com os seus professores empenhados, de um ou de outro modo, em criar os "elementos" de um teatro brasileiro. Porém, Armando Sérgio da Silva não se limita a suscitar as manchas de descrição impressionista a fim de estabelecer sensivelmente a relação vital e humana de seus enquadramentos conceituais, pois em certo momento, numa espécie de lance de evocação crítica, empreende a tarefa nada fácil de tentar ressuscitar os traços estilísticos e a síntese cênica dos ensinamentos da E.A.D. do Dr. Alfredo. Ele o faz por um uso, a meu ver extremamente pertinente, da análise fotográfica, restituindo até certo ponto ao leitor uma percepção da "presentidade" visual do teatro realizado naqueles momentos, o que não é pouco quando se trata de teatro...

Penso, pois, que o trabalho de Armando Sérgio da Silva atendeu ao que se propôs e ao que se pode esperar de uma pesquisa de nível, no domínio das prospecções históricas, sócio-culturais e estéticas necessárias a uma cartografia rigorosa das matrizes e dos relevos da arte teatral do Brasil de hoje. É o que unanimemente reconheceu a banca que o examinou na ECA, constituída em sua totalidade de professores que tomaram parte docente ou discente nos cursos da Escola de Arte Dramática. Décio de Almeida Prado, Clóvis Garcia, Renata Pallottini e Dilma de Melo e Silva em suas argüições e observações reafirmaram repetidamente a oportunidade, o acerto e a importância do estudo apresentado, o que representou, para mim, orientador desta tese, como já o fora da dissertação de mestrado de Armando Sérgio da Silva, algo muito gratificante. E é por isso mesmo que vejo com a maior satisfação o fato de a Universidade de São Paulo ter decidido editá-la sob a forma de livro. É mais uma comprovação da qualidade e da capacidade de produção de seus professores.

Jacó Guinsburg
ECA, março de 1988

INTRODUÇÃO

Em nosso último livro (*Oficina: do teatro ao te-ato*), historiamos e analisamos a trajetória de um dos mais importantes grupos contemporâneos do Brasil, o Teatro Oficina. Nosso enfoque, entretanto, esteve mais voltado para o histórico do elenco e a estética do encenador, visto que o grupo em questão se enquadrava perfeitamente dentro de um ciclo cuja característica principal privilegiava a pesquisa de linguagem do espetáculo, e que podemos denominar "ciclo do diretor".

Naquele estudo, já pudemos vislumbrar que os melhores resultados, em termos de linguagem, conseguidos pelo grupo paulista, foram sempre centrados na pesquisa de interpretação, naquilo que fundamenta a própria essência do teatro: o ator. Sentíamo-nos, portanto, atraídos para um trabalho que se concentrasse nesse elemento sem o qual a arte cênica deixa de existir, pois perde sua característica própria, ou seja, aquilo que a distingue de outras linguagens artísticas.

Por outro lado, nossa preocupação também sempre foi a histórica e a análise do teatro brasileiro e, nesse âmbito, notamos que são poucos os estudos sobre a educação do intérprete. Por isso, após sugestão do Prof. Jacó Guinsburg, definimos, como objeto deste nosso estudo, a Escola de Arte Dramática de São Paulo, fundada em maio de 1948 por Alfredo Mesquita. Concentramo-nos no intento de descrever e avaliar seu contributo à formação de um novo ator para o moderno teatro paulista e brasileiro, já que, conforme temos observado, as análises críticas a respeito têm omitido, imperdoavelmente, essa contribuição.

É claro que estamos longe de empreender esta tarefa por pensarmos que a Escola paulista tenha sido a única formadora da expressão do ator brasileiro. Sabemos que a arte teatral, num país tão grande e diferenciado, apresenta aspectos, principalmente de características amadoras, que estão a merecer uma investigação acurada e capaz de precisar seu papel no processo em pauta.

Entretanto, através do enfoque no teatro profissional dominante no eixo Rio-São Paulo — que tem sido o mais pesquisado, particularmente por sua qualidade estética —, a Escola de Arte Dramática (E.A.D.) apresenta um conjunto de características e realizações que parecem qualificá-la como o mais importante esforço sistemático, no sentido ético e estético, de educação do intérprete teatral brasileiro.

A hipótese formulada é a de que a Escola de Arte Dramática de São Paulo, através de seu ensino e de sua atuação no cenário teatral, constituiu-se num dos principais pontos de apoio para o desenvolvimento do moderno teatro brasileiro.

Para ser comprovada, isto é, para que se possa responder de um ou de outro modo às perguntas nela embutidas, a análise teria de colher seus elementos num roteiro que pode ser resumido nos pontos que passamos a salientar:

Na medida em que a E.A.D. nasceu de um movimento encetado pelos amadores do Rio de Janeiro e de São Paulo, contra o teatro profissional existente, analisaremos a postura desse teatro, bem como suas novas propostas, procurando assim mostrar que havia, na época, a necessidade de um novo tipo de ator, para dar conta de uma nova posição na arte cênica. E a E.A.D. surgiria como uma resposta de Alfredo Mesquita a esse desafio.

A instituição paulista, portanto, já nascia com inequívocas propostas éticas, estéticas, explicitadas claramente em seu programa de ação. Seu planejamento refletia, desde os primórdios, os princípios de um novo teatro que se desenhava no país.

O estudo de tal sistematização, evidentemente, ocupará um grande espaço deste trabalho. Tratará, especificamente, do conteúdo das disciplinas, da formação e do estilo de seus mestres, bem como da forma como eram transmitidos tais ensinamentos. Nesse sentido usamos como fontes principais: os relatórios anuais da Escola, os programas de seus espetáculos, os depoimentos de seus ex-alunos, professores e críticos, notícias de jornais, resumos históricos etc.

Iniciamos nossa pesquisa pelo levantamento do conteúdo de cada disciplina e suas variações durante os vinte anos de existência da Escola. Na medida em que tais itens da programação subsistem por vezes apenas como papéis burocráticos de arquivos, confrontamo-los com os depoimentos de ex-alunos para que dispuséssemos de dados mais seguros sobre o assunto. Além dos conteúdos das matérias propriamente ditos, analisamos também as atividades teóricas e práticas extracurriculares que, na E.A.D., foram bastante amplas, incluindo, desde palestras fora de suas dependências, até cursos completos, ministrados por alguns dos melhores diretores do teatro brasileiro. Um estudo focalizando o balanceamento entre a teoria e a prática, ou das disciplinas de formação técnica básica e do trabalho de interpretação no palco propriamente dito, possibilitou-nos extrair importantes ilações a respeito dessa sistemática feita, de uma parte, por inspiração de leituras teóricas e, de outra, esquematizada, pouco a pouco, por seu diretor e professores, com vistas a uma adaptação orgânica à realidade teatral brasileira.

Dois outros aspectos nos pareceram ainda necessários para completar o mapeamento da E.A.D. Um deles foi o "clima", o ambiente na Escola; o outro diz respeito ao repertório apresentado pela mesma.

O primeiro justifica-se na medida em que todo processo educacional remete necessariamente ao relacionamento humano. Particularmente, no ensino de teatro, — uma arte que em seu processo e resultado vive e discursa sobre esta relação — tal análise torna-se obrigatória.

Através de nossas entrevistas, principalmente, pudemos sentir, por parte de todos os ex-alunos e professores, uma espécie de nostalgia em relação àquele tempo, onde os pontos de contato humano iam desde a famosa "sopa" servida a todos, passavam pelo baile de máscaras e chegavam até os diversos convites feitos ao Professor Alfredo Mesquita, para que fosse padrinho de algum casamento. Como se isso não bastasse, o horário de atividades estendia-se, não raro, pelas madrugadas e fins de semana, preenchendo de trabalho e calor humano o espaço escolar.

Não podíamos também deixar de estudar o repertório da E.A.D., visto que nosso trabalho trata, especificamente, da interpretação e, ainda mais, de um desempenho fortemente calcado no texto. Sendo assim, a peça, nesse estilo de curso, transforma-se em conteúdo, na medida em que o aluno, através das situações dramáticas e do estilo proposto pelo autor, sublinhado pela direção, concretiza suas experiências buscando o futuro ofício.

Finalmente, completamos nosso estudo com um detalhamento da relação entre a E.A.D. e o teatro profissional tal como ele se apresentou de 1948 a 1968, baseado fundamentalmente na trajetória do Teatro Brasileiro de Comédia (e das companhias que dele saíram), do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, sem deixar de lado produções isoladas, que aconteceriam, principalmente a partir da década de 60.

Tornou-se imperativo, nesse último aspecto, analisar até que ponto a E.A.D. chegou a contribuir, juntamente com seus atores, escritores, diretores e professores, para traçar a trajetória do teatro brasileiro contemporâneo.

Nossa conclusão implicará um aprofundamento reflexivo a respeito da hipótese levantada em nosso roteiro, ou seja, se a E.A.D. conseguiu, através de sua sistematização, cumprir seu objetivo de formar atores para um novo teatro, o que se iniciou a partir da renovação proposta pelos amadores na década de 40 e perdurou pelo menos até 1968.

Interessa-nos, ainda, essa inquirição sobre a formação do ator brasileiro, em virtude de trabalharmos em uma Escola de Teatro (o Departamento de Artes Cênicas da ECA — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo) que, ainda jovem, procura melhores caminhos e definições mais seguras para sua atividade e que certamente poderá colher, afora os que já incorporou, valiosos subsídios num processo de ensino tão rico e complexo como o foi o da Escola de Arte Dramática.

Para que esse livro fosse possível, tivemos a colaboração desinteressada de muitas pessoas às quais agradecemos: Jacó Guinsburg, pela orientação competente e dedicada; aos amigos e mestres, Alice Assako Noda, Nyssia Freitas Meira, Nanci Fernandes, Adamilton Andreucci Torres, Gilda Müller, Eduardo Vendramini, Antonio Januzelli, Maria do Carmo Bauer, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Miroel Silveira, Renata Pallottini, Clóvis Garcia; à pesquisadora Maria Thereza Vargas; à minha mulher, Rosemary Muniz Silva, que possibilitou, através de sua compreensão e amor, a tranqüilidade necessária para essa pesquisa, e, aos meus filhos, Leandro, Sandro e Ana Cândida, por terem abdicado da melhor companhia do pai, nesses últimos anos.

I. Um novo ator para um teatro novo

> Há sempre gente nova "descobrindo" o teatro, se apaixonando pelo teatro. As idéias vêm, as idéias vão, se transformam, são endeusadas, são combatidas e o teatro evolui... É por isso que o teatro não morre.
>
> Paulo Autran

> O Malba Tahan tem um conto do homem que tinha uma vista de lince: é que ele esteve preso durante muito tempo e encontrou na cela seis alfinetes; então ele jogava os alfinetes para o alto e depois começava a procurá-los. Assim foi desenvolvendo a vista. É o meu caso. Entrei dentro de uma cela, ou de uma selva, e tive de sobreviver, usando todos os truques bons e maus que eu sabia [...].
>
> Grande Otelo

Estávamos na década de 30. Com uma diferença de dois anos e uma distância aproximada de quatrocentos quilômetros, entre São Paulo e Rio de Janeiro, dois jovens entusiastas faziam depoimentos semelhantes sobre a situação do teatro profissional brasileiro da época.

Um desses moços, Paschoal Carlos Magno, já tivera algumas experiências em teatro amador e havia escrito a peça *Pierrot,* encenada por Jaime Costa. Naquele ano de 1936, Paschoal Carlos Magno chegava ao Rio de Janeiro, após três anos de trabalho diplomático em Manchester (Inglaterra) e declarava estar aborrecido com a situação melancólica do teatro brasileiro,

> um teatro sem muita orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação [...] melancólico porque havia uma crescente ausência de público em um número cada vez maior de companhias que multiplicavam seus frágeis esforços, suas energias, sem encontrar eco por parte da platéia e da imprensa (Carlos Magno, 1978, p. 3).

O outro jovem, Alfredo Mesquita, de São Paulo, havia participado de teatro amador e também teria uma peça de sua autoria, *A esperança da* *família*, encenada por Procópio Ferreira, sem dúvida o mais popular intérprete teatral da época.

Alfredo Mesquita, a respeito de uma temporada, em 1938, da trupe francesa "Le Théâtre des Quatre Saisons" escrevia, no jornal *O Estado de S. Paulo*, um elogio à companhia por ela não trazer o nome de uma grande estrela, uma celebridade mundial, e por sua força concentrar-se na homogeneidade do conjunto. Tal proposta teatral assustava nossa platéia que, um tanto retardatária em matéria de arte cênica, estava habituada justamente ao contrário, ou seja, a usar um grande nome, que servia para atrair o público, rodeado de um conjunto dos mais secundários. Alfredo identificava-se, assim, com os ideais daquela trupe, para a qual o importante seria a peça em si, seu sentido, sua forma, e, finalmente, a interpretação dada pelos atores (Alfredo Mesquita, em Magaldi e Vargas, 3/1/76, p. 6).

Décio de Almeida Prado, um dos mais importantes e respeitados críticos de teatro no Brasil, relembra, em recente depoimento ao SNT (Serviço Nacional de Teatro), que, por aqueles tempos, existia um teatro nacional, mas que não era tecnicamente bem feito. E foi necessária uma renovação, através de um corte mais ou menos drástico (SNT, 1977, v. II, p. 45-6).

No Rio de Janeiro, outra jovem, Luiza Barreto Leite, atriz amadora, que posteriormente passaria pela crítica e depois voltaria a ser atriz, declarou, em depoimento feito ao já citado órgão governamental, que ia constantemente ver peças de teatro profissional, mas que tal arte cênica a frustrava por ser muito diferente daquela que seu grupo pretendia fazer (SNT, 1977, v. II, p. 81).

Essa insatisfação promoveria um processo de grandes mudanças no teatro brasileiro. Paschoal Carlos Magno fundaria, em 1938, no Rio de Janeiro, o Teatro do Estudante, e Alfredo Mesquita, em 1942, o Grupo de Teatro Experimental em São Paulo. Décio de Almeida Prado, nos idos de 1943, formaria e dirigiria o Grupo Universitário de Teatro, também em São Paulo, e, na mesma época, Luiza Barreto Leite seria uma das criadoras e atrizes do grupo Os Comediantes no Rio de Janeiro.

Deixando de lado o teatro de revista, — que na época teve grandes produtores, como Carlos Machado, Jardel Jercolis etc., e a cujo serviço estiveram atores bastante conhecidos, como Aracy Cortes, Dercy Gonçalves, Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Virgínia Lane, dentre tantos, — havia no quadro do chamado teatro profissional de comédia três companhias que contavam com maior popularidade e com uma constância de apresentações: a de Procópio Ferreira, a de Dulcina-Odilon, e a de Jaime Costa.

Esses três grupos teatrais tinham características bastante semelhantes às de companhias menores e as críticas que lhes eram feitas concentravam-se basicamente no repertório, na qualidade dos espetáculos encenados e no mercantilismo de seus propósitos [1].

O repertório era composto por uma mescla de textos nacionais ou traduções, que eram, na verdade, adaptações "abrasileiradas", e tinham, entre si, certas semelhanças que serviam aos propósitos das companhias da época. Deveria, neste sentido, ser uma dramaturgia "cuja característica principal seria a de permitir que os grandes astros dispusessem de uma espécie de esboço sobre o qual projetassem sua personalidade" (Magaldi, s.d. p. 181) [2].

---

[1] Eis algumas peças apresentadas por essas três companhias, durante os decênios de 30 e 40:
a) Procópio Ferreira: *O Bobo do rei,* de Joracy Camargo; *O vendedor de ilusões,* de Oduvaldo Viana; *Bombonzinho,* de Viriato Correia; *O sol e a lua,* de Joracy Camargo; *A última conquista,* de Renato Viana; *O interventor,* de Pedro Magalhães; *A velha guarda,* de Joracy Camargo; *Deus lhe pague,* de Joracy Camargo; *Segredo,* de Oduvaldo Viana (baseada em dois contos de Machado de Assis); *Sansão,* de Viriato Correia; *Mas que mulher,* de Oduvaldo Viana; *Topaze,* tradução e adaptação de Oduvaldo Viana; *Palhaço,* de Machado Florence; *Papa,* de Flers e Callaivavet; *Pense alto,* de Eurico Silva; *Bonecos de trapo,* de Fernando Junqueira; *Quarenta ladrões de Ali-Babá,* de Machado Florence; *Casa ou não casa,* de Jean Letraz; *Minha irmã de luto,* de Birabeau; *Frederico Silva,* de Eurico Silva; *A esperança da família,* de Alfredo Mesquita; *Cheque ao portador,* de Armando Gonzaga; *Anastácio,* de Joracy Camargo; *Não me olhes assim,* de Munhoz Seca; *Maria Cachucha,* de Joracy Camargo; *O avarento,* de Molière; *O burro e o anjo da meia-noite,* de Joracy Camargo; *O badejo,* de Arthur de Azevedo; *Médico à força,* de Molière; *Um gosto errado,* de Goldoni; *O inimigo das mulheres,* de Goldoni (lançamento de Bibi Ferreira); *Pé-de-cabra,* de Dias Gomes.
b) Dulcina de Moraes: *Amor,* de Oduvaldo Viana; *Ela e eu,* de Verneuil; *Canção da felicidade,* de Oduvaldo Viana; *A bela e a fera* (Captain Bassbount Convertior), de Bernard Shaw; *No mundo da lua,* de Jean de La Lune; *Quebranto* e *A nuvem,* de Coelho Neto; *Mas que pequena a noite de carnaval,* de Carlos Goicoechea (Argentino); *Pancada de amor,* de Noel Caward; *Alegria de viver,* de Verneuil; *Tovarith,* de Jacques Deval; *Hollywood,* de Laurence Riley (ricos figurinos desenhados em Hollywood pelo figurinista da Warner); *Marquesa de Santos,* de Viriato Correia (música de Villa-Lobos); *Yorrah,* de Verneuil; *No tempo antigo,* de Antônio Guimarães; *Granfina,* de Paulo Magalhães; *Sinhá-moça chorou,* de Ernâni Fornar; *Nunca me deixarás,* de Margareth Kennedy; *A comédia do coração,* de Paulo Gonçalves; *Vivo a minha vida* (Do mundo nada se leva), de Moss Hart; *As solteironas dos chapéus verdes,* de Germaine Acremant; *O último Lord,* de Sommerset Maughan.
c) Jaime Costa: *Berenice,* de Roberto Gomes; *Divino perfume,* de Renato Viana; *Andaime,* de Paulo Torres; *O herói de Itararé,* de João do Sul; *Pierrot,* de Paschoal Carlos Magno; *Carlota Joaquina,* de Raimundo Magalhães Jr.; *A nossa gente é assim,* de Mello Nóbrega; *A pensão de Dona Estela,* de Gastão Barroso (Magaldi e Vargas, 3/1/1976).

[2] Registre-se a respeito o interessante depoimento de Alfredo Mesquita, quando da montagem de sua peça *A esperança da família* pela Companhia Procópio Ferreira, em 1936: "No dia da estréia eu fui para o teatro animadíssimo e notei que Procópio [...] pegou para si todas as piadas que eu havia distribuído entre os outros papéis" (SNT, 1977, v. II, p. 19).

Era o teatro típico do ator-vedete histriônico e eram seus nomes, em letras garrafais, na porta do teatro, que atraíam o público. Uma platéia pouco exigente,

> representada pela pequena burguesia não abastada, que só podia freqüentar um teatro de pouca intelectualidade. Um público sentimentalóide e constituído por uma moral bastante fechada [...] daí essa enxurrada de comédias de costumes e de pequenos repertórios, coisas miúdas (Miroel Silveira).

Em sua grande maioria, eram peças

> Sem mínimas pretensões, um teatro tipicamente brasileiro, dentro da linha do teatro de costumes de Martins Penna, assim como do teatro autêntico e engraçado de Artur de Azevedo. [...] Mas esse teatro não era levado a sério pela intelectualidade, dado o seu caráter moralista e familiar. As peças brasileiras implicavam em um teatro sem problemas, onde todos eram bons, onde sempre se legitimavam os bons sentimentos e o triunfo do bem (Alfredo Mesquita, SNT, 1977, v. II, p. 18)[3].

Devido à concorrência do cinema (em 1930, São Paulo possuía vinte e duas salas de projeção, contra oito casas de espetáculos teatrais), tais trupes de comédia, por terem um público ainda bastante limitado, obrigavam-se a realizar o já aludido repertório fácil, mudando-o em geral num intervalo de uma ou duas semanas de apresentação.

Essa variação constante de espetáculos era um "prato cheio" para os dramaturgos nacionais, que, praticamente ocupados em tempo integral, treinavam sua arte, segundo o gosto ingênuo do público, produzindo esquemas já gastos de enredo e pouco aprofundamento dos personagens.

Joracy Camargo, um dos mais populares dramaturgos da época, assim explica o esquema básico da maioria das produções:

> Aqui, quando começamos a utilizar o que se chamava prata da casa, dando oportunidade ao aparecimento de autores nacionais com as suas tentativas mal influenciadas pelo teatro francês, sobretudo o de *boulevard* que entre nós poderia ser denominado de subúrbio, dada a predominância das peças de costumes que eram menos urbanas que suburbanas. Nelas, aparecia sempre o funcionário público aposentado, de pijama e chinelos, modorrando na cadeira de balanço austríaca, ninado pelo canto dos passarinhos imitado na coxia pelo contra-regra.
>
> Invariavelmente, no começo da peça, o herói aposentado era dominado pela esposa e pelos filhos inúteis, até mais ou menos o meio da peça, reagindo daí por diante, para satisfazer o público, às gargalhadas, com o merecido castigo. Às vezes, eram peças sertanistas, com a cabrochinha bonita e cheirosa, que vivia de amores com o matuto bem comportado e bonzinho, até aparecer no lugar o

---

[3] Segundo Décio de Almeida Prado: "A designação comédias de costumes, geralmente aplicada a essa dramaturgia, não é senão em parte correta. Se algumas peças chegavam de fato a esboçar um quadro social, ainda que ligeiro, na linha de Martins Penna amputado de sua peculiar mordacidade, outras viviam de expedientes usados até a exaustão pelo *vaudeville* francês, porém sem a malícia do original" (Almeida Prado, 1984, p. 21-2).

> engenheiro doutor da cidade, que lhe vinha seduzir a namorada. Não lhe faltavam as cenas cômicas produzidas pelo velho contraste entre os costumes da cidade e da roça, *também* o fiozinho sentimental indispensável à conquista do sentimentalismo piegas das platéias e o final feliz (Camargo, 1968, p. 175).

Pouco preocupados com a crítica teatral diária que, por sinal, era bastante incipiente por essa época (segundo Miroel Silveira, atribuía-se muitas vezes a função de crítico ao jornalista que possuía o *smoking* para ir ao espetáculo), faziam um teatro cuja única avaliação era o êxito junto à platéia. Os grandes astros disputavam a freqüência do público aos seus espetáculos e juntos o conquistavam. Neste sentido, o grau de popularidade e até de riqueza acumulados por alguns desses comediantes constituem prova indubitável de que, em relação àquela audiência, haviam logrado seu intento.

> Procópio, por exemplo, mesmo no fim da década de 40 continuava a ganhar e gastar rios de dinheiro. Quando os atores do T.B.C. foram ao Rio de Janeiro, numa de suas primeiras excurções, Procópio os acolheu com requintes de milionário. Mandara construir, em seu apartamento, um restaurante comercial em miniatura, com balcão, mesinhas, garçons vestidos à caráter, só para receber os amigos de profissão após o espetáculo (Almeida Prado, 1984, p. 11-2).

A posição mercantilista de Procópio Ferreira era muito clara. Para ele toda arte deveria ser comercial. Ao público só deveria ser oferecido aquilo que o mesmo quisesse e a platéia sempre necessitou do riso...

> Eu nunca fiquei satisfeito com determinadas chanchadas que eu tinha até vergonha de representar. Mas quando meu secretário vinha me dizer que tinha esgotado a lotação, eu ficava maravilhado (Procópio Ferreira, cit. por Almeida Prado, op. cit., p. 64-5).

Não era, entretanto, por falta de maior cultura que apresentavam esse teatro digestivo. Temos a impressão de que, se tivessem abdicado um pouco de um profissionalismo exacerbadamente comercial, poderiam ter feito, mesmo então, um teatro de melhor nível.

Procópio Ferreira, por exemplo, montou clássicos como Molière, Goldoni, e até chegou a levar *Pé-de-cabra,* peça do ainda desconhecido Dias Gomes.

Veja-se o que disse da cultura de Procópio Ferreira o intelectual Jarbas Andréa em 1925:

> Procópio era um ator nosso e lia — lia com voracidade de esfaimado de idéias, cultura e beleza [...]. Conversou sobre várias correntes literárias e do efeito *éthinico* na criação artística de cada uma delas. Mostrou-me volumes perturbadores da *Divina Comédia,* de todo o theatro Shakespeareano — formigueiros de vidas grotescas e sinistras — dos dramaturgos modernos do vai e vem dessas peças — figura e alma da mulher de Bataille e figura e coração de uma mulher de Wolf. [...] Naquela noite, eu saí admirado ("Prefácio" em Ferreira, 1925, p. 29-30).

Jaime Costa representou Pirandello, Arthur Miller (década de 50) e, em 1932, levou um texto polêmico de Paulo Torres, chamado *O andaime*, que tentava introduzir o teatro ideológico no Brasil.

> O ator Jaime Costa foi feliz na sua arrojada tentativa de montar — e com luxo de cenários para quase todos os quadros — a primeira peça social feita sob orientação do moderníssimo teatro ideológico da Rússia, da Alemanha e da França. A aventura dessa iniciativa está no fato de não termos ainda para ela um ambiente adequado, isto é, um público proletário para peças proletárias. As peças de tal gênero têm que contar com o agrado do público que freqüenta teatro que, na sua maioria, compõe-se de pessoas indiferentes, dispostas a passar algumas horas agradáveis (Crítica citada em Magaldi e Vargas, 3/1/1976).

Dulcina de Moraes, após suas viagens ao exterior, trazia alguns originais interessantes. A grande atriz chegou a fazer, talvez por influência dos jovens amadores, em 1944, memorável temporada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O ator Milton Carneiro nos conta dessa maneira o fato:

> As filas de espectadores que se formavam em volta do Teatro Municipal não tinham mais tamanho. Até então, nunca uma companhia de teatro havia podido pisar nos palcos do Municipal do Rio de Janeiro, e isso não me contaram, não, eu vi! Eu estava lá! Eu pisei no palco desse teatro, tive a honra de trabalhar com a Dulcina em *Santa Joana D'Arc* e *César e Cleópatra*, ambos de Bernard Shaw; em *Anfitrião 38*, de Jean Giraudoux, e em *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca (Entrevista em Khoury, 1983, VII, p. 36-7).

Todas as três companhias tiveram também algumas produções bem cuidadas que, do mesmo modo, se constituíram em exceções à negligência apresentada pela maioria delas. E, segundo Gustavo Dória, Dulcina de Moraes era a que mais cuidava desse aspecto.

Exceções à parte, a verdade é que a forte ênfase comercial pedia um repertório ligeiro, que podia ser ensaiado ao atropelo, facilitando as improvisações do ator principal, possibilitando assim seu brilho e popularidade. Tais características eram outras das causas em cadeia que determinavam uma certa estética do espetáculo, que condicionava desde a produção até a maneira de representar de tais companhias.

A grande comunicabilidade e conseqüente popularidade dos grandes atores advinha de um desempenho intuitivo, que era aperfeiçoado por uma presença contínua no palco. Ali testavam amiúde a reação do público e acabavam por moldar seus papéis, segundo o gosto da platéia. Encenando textos de esquemas simples e semelhantes, iam melhorando suas "chaves" de interpretação que "funcionavam", cada vez mais, para um público quase cúmplice de suas personagens simpáticas. Tal cumplicidade era ainda mais favorecida, porque os atores histriônicos ocupavam, geralmente, a área central do palco, perto do proscênio e, também, porque usavam muito a postura de quarenta e cinco graus, com metade do rosto virada para o público e a outra para o companheiro de trabalho.

Na medida em que inexistia o diretor, tal como hoje é entendido, as marcações e o trabalho de expressão corporal eram minimizadas em função de "bem dizer" o texto.

Se a máscara era superficialmente assimilada, devido à rapidez dos ensaios, "os atores representavam de acordo com suas personalidades, ou adptavam papéis para as suas personalidades. O público só esperava que Dulcina fosse Dulcina e Procópio fosse Procópio [. . .]" (Sérgio Brito, entrevista em Khoury, op. cit., p. 348).

> Procópio, por exemplo, gostava de representar sentado e segundo Raimundo Magalhães Jr.: era um excelente *diseur,* sabendo valorizar cada palavra sem prejudicar a naturalidade da fala como um todo, destacando na justa medida os segundos sentidos, não tão ocultos assim, que lá estavam apenas para que os desencavássemos sem maiores dificuldades, propiciava à platéia a gratíssima sensação de não ser menos inteligente do que ele [. . .] (Almeida Prado, 1984, p. 55).
>
> Dulcina era de grande mau gosto. Depois de casar com Odilon, talvez o pior dos piores, a lástima das lástimas, continuou seus papéis de mocinha levada da breca. No primeiro ato, ela exibia suas gracinhas e mexia com todo mundo. No segundo, começava a sofrer de paixão; no terceiro, mais calma, embora sofrendo mais ainda, acabava casando com o mocinho e tudo acabava bem. O grande papel de Dulcina era numa peça chamada *A solteirona do chapéu verde,* na qual ela deveria ser um amoreco correndo de um lado para outro do palco (Alfredo Mesquita, SNT, 1977, v. II, p. 19).

Confirma esta visão, a respeito de Dulcina, a posição de Eduardo Victorino, num artigo de 1937:

> [. . .] para se meter na pele dessas ingênuas, Dulcina de Moraes faz boquinhas, trejeitos, momices e inflexiona com "voz de cabeça"; enfim reproduz uma série de pequenos efeitos, pouco agradáveis ao público e que, como expressão de arte, não significam coisa alguma [. . .]. Em Dulcina de Moraes, a altura, o vigor dos contornos, o brilho ardente do olhar, a voz quente que imprime uma forte vibração ao diálogo, são qualidades admiráveis para uma dama-galã, para o que se convencionou chamar em gíria de theatro, papel de *coquette.* Nesses papéis é que se nos afigura que a elegante atriz tem traçada a carreira artística, sobretudo se tiver o célebre preceito de Cervantes, no *Don Quixote de La Mancha*: "Fala com serenidade, mas não de maneira que te estás escutando a ti próprio, porque toda a afetação é prejudicial" (Victorino, 1937, p. 129-30).
>
> Na verdade era uma técnica de representação improvisada, muito assimilada superficialmente. O que obrigava a figura do ponto a estar sempre em cena e não soprava somente o texto mas também as marcações. — Entra à esquerda dois. Sai pela direita alta. — Então o diretor de cena estava sempre na caixa do ponto. A técnica desses "grandes atores" vinha diretamente do teatro português, que, por sua vez, era de influência direta do teatro francês antigo, o teatro de *boulevard.* O teatro de comédia era um teatro ligeiro, alegre, com muita garra e improvisado, mas que não tinha necessidade de estar se aprofundando muito, nem em termos de teatro e nem de personagens. Era um teatro ligeiro e de superfície e que, quando quer se aprofundar, piora. Esse tipo de espetáculo vive da coloração dada pelo ator no momento cênico. Era um teatro

> de tempo, de "time" e nossos atores eram peritos nisso, tinham uma habilidade especial para isso (Miroel Silveira).

A opinião a respeito dos grandes atores da época é, no mínimo, polêmica:

> Eu não gostava do Jaime Costa com ator. O tipo de teatro que ele fazia era para mim um negócio confuso. Os jovens não estavam mais suportando aquele tipo de teatro onde ele e o Procópio Ferreira haviam sido reis. Eles eram atores fantásticos, excelentes comediantes, mas sempre fazendo aqueles textos menores, sempre fazendo pecinhas onde apenas o dono da companhia aparecia, o resto era resto mesmo! As cenas eram modificadas, deturpadas [...]. Era tudo improvisado. O Jaime Costa tinha até o caco do dia. A peça podia ser um drama passado na Irlanda, mas se o Flamengo derrotasse o Vasco, isso tinha que aparecer no espetáculo, de qualquer maneira! Para nós isso era o fim do mundo (Sérgio Brito, em Khoury, 1983, v. II, p. 346).
>
> Nossos ídolos: Sérgio Cardoso, Jardel Filho, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Maria Della Costa, Jaime Costa, Procópio Ferreira, Grande Otelo, Costinha (Juca de Oliveira, ibid., p. 296).
>
> Se você perguntasse qual o ator que eu gostaria de ser se não fosse o Othon Bastos, eu diria sem pestanejar: Jaime Costa (Othon Bastos, ibid., p. 74).
>
> [...] Jaime Costa, outra época, vi muito e jamais gostei como ator, era vulgar e secundário. [...] (Alfredo Mesquita, SNT, 1977, v. II, p. 18).

Os ensaios eram também, no mínimo, curiosos, se pensarmos no rigor moderno. Não raro, os atores menores só recebiam suas "falas" e as "deixas" anteriores. Assim, por vezes, mal conheciam o teor inteiro das peças[4], o que possibilitava aos atores, sobretudo os principais, um grau de improvisação muito grande durante os espetáculos. Todos eles, sem exceção, gabavam-se, portanto, de colocar os famosos "cacos".

> Os astros se preparavam pouco ou quase nada para os desempenhos, pois sua "genialidade" era considerada tanto maior quando mais se limitavam a ouvir o ponto, durante o espetáculo, e "animar" as interpretações no momento em contexto com o público, deixando vir à tona seus dotes de improvisadores (Guinsburg e Vargas, 1984, p. 209).

Décio de Almeida Prado, a respeito da figura do ponto, nos relata o seguinte diálogo:

> A dificuldade de memorizar, marca distintiva da velha guarda, dependia *também* de fatores emocionais e psicológicos. Contou-me Ruggero Jacobbi que interpelara uma boa atriz profissional dedicada e competente — por que não dispensava o ponto, se sabia de cor o papel? Questão de hábito, respondeu ela. Acostumara-se

---

[4] De como se fazia então, a iniciante Cacilda Becker deixou seu testemunho: "Os primeiros momentos em teatro foram difíceis, porque não havia orientação. Um dia, quando fazia *Na pele do lobo*, em Campos, com Roulien, roubei o texto completo da peça. Era a primeira vez que lia um texto. Quando voltamos ao ensaio, Roulien disse: 'Deu o estalo'. Mas ele não sabe até hoje a razão do estalo" (Depoimento a Reinaldo Cravo Albim no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, em 26/12/1967, citado em Fernandes e Vargas, 1984, p. 209).

> de tal forma àquele ruído em surdina que acompanhava em cena, anos a fio, que, se de repente não o ouvia, entrava em pânico e esquecia a fala. Não prestava atenção às palavras do ponto, mas era indispensável à sua segurança, que ele estivesse ali (Almeida Prado, 1984, p. 15).

Alfredo Mesquita nos conta, a respeito da montagem de sua peça *A esperança da família,* que o ensaio na época foi inusitado. Todos chegaram no primeiro dia já sabendo os papéis dada a grande tarimba do elenco. O ator Restier Jr. era quem fazia as marcações e o Procópio Ferreira não apareceu em nenhum dos ensaios. Era digno de pasmo o fato de que, durante os ensaios, ninguém se posicionava no centro do palco... era o lugar do Procópio (SNT, 1977, v. II, p. 18).

Os atores iniciantes ficavam, dessa maneira, servindo apenas de contraponto às interpretações "brilhantes" dos grandes atores.

Deveriam aprender "no palco", primeiro como "figuração", depois "pontas" e a seguir conseguiam chegar até a "coadjuvantes". Papéis principais, quase impossível; só se montassem suas próprias companhias.

As marcas atribuídas a esses papéis eram muito simples: sentar-se, levantar-se, adiantar-se três passos à frente para uma "tirada".

A grande maioria das platéias, pouco exigentes, reclamavam dos jovens atores apenas que dissessem o texto com certa "pose" e incluíssem velhos truques de "efeitos" copiados dos atores mais famosos.

Não havia, portanto, para o iniciante outra escola a não ser a convencional e o empirismo mais absoluto (Aslan, 1974, p. 15).

O relato do ator Grande Otelo, a respeito de seu aprendizado, comprova o fato:

> Vamos primeiro aos meus mestres: tem uma senhora que ainda está viva, Dona Maria Simão, apelido "Pequena", de Uberlândia, que me ensinou a primeira música. Teve Abigail que me ensinou duas músicas e um monólogo. Depois, vem o sr. Manoel Gonçalves, que era ponto da companhia e me ensinou outras coisas. Depois veio Mário Ules, também ponto de teatro, que me ensinou uma poesia espanhola. [...] Essa poesia eu declamei em homenagem ao amigo e colega Leopoldo Fróes, quando ele foi me assistir na companhia negra. Isto tudo foi na minha infância; mais tarde tive Jardel Jércolis, tive Palitos e, mais do que ninguém, tive Mesquitinha na revista. [...] Então eu tenho uma certa cultura teatral, inclusive de coisas que já não se usam mais, como esquerda baixa, direta alta, etc. [...] Considero o Mesquitinha o meu grande professor: com ele aprendi a chorar, a rir, a declamar coisas sérias como o *Monólogo da estrela* [...] Depois na Urca, tive Luís Peixoto, Chianca e pela vida afora vou tendo sempre professores, como foi o caso do Flávio Rangel no *Homem de La Mancha.* A gente vai se enquadrando, levando experiências na medida do possível. [...] Meus mestres foram essas pessoas e o meu maior mestre é a vida. Eu nunca tive um Stanislavski para aprender, porque eu achava o nome muito difícil e o que estava escrito também eu não ia entender (Grande Otelo, SNT, 1977, v. I, p. 96-7).

Em suma, as características principais do teatro profissional da época eram as seguintes: um repertório constituído, em sua quase totalidade, por peças ligeiras com esquemas dramatúrgicos fáceis e bem conhecidos; uma produção negligente que, por necessidades comerciais, se limitava praticamente a efetuar adaptações de espaços cênicos, sem realizar a mínima integração com o espetáculo, que sempre se desequilibrava em favor da *performance* do ator principal. Finalmente, e como conseqüência, o desrespeito ao texto dramático, original ou traduzido, totalmente mutilado pelo ídolo popular.

O seguinte depoimento sobre Procópio Ferreira é bastante elucidativo, neste sentido:

> Ele nunca fora um empresário particularmente caprichoso nas montagens. Acostumado a centralizar o espetáculo em torno de sua personalidade, sabendo que sua presença era mais que suficiente para encher salas, jamais demonstrara escrúpulos em sacrificar cenas ou personagens. [...] Se os escrúpulos de Procópio quanto a cortes e supressões já não eram grandes na época das vacas gordas, imagine-se o que não sucederia na fase final de sua carreira. O ponto máximo de desintegração do espetáculo foi atingido, segundo se comentava, numa série de representações de *Deus lhe pague* realizadas em cidades do interior. Não conheço bem os detalhes, mas parece que Procópio mandara fazer, com escassos recursos técnicos, uma versão cinematográfica da maioria das cenas, deixando intactas, contudo, as conversas entre os dois mendigos, estas interpretadas por ele ao vivo. Tal heterodoxa mistura de cinema e teatro permitia-lhe poupar-se fisicamente, além de dispensar troca de cenários e baixar substancialmente a folha de pagamento do elenco (Almeida Prado, 1984, p. 17-9).

Podemos agora voltar aos jovens amadores do eixo Rio-São Paulo, citados no início deste capítulo. Todos eles eram frontalmente contrários a este modo de fazer teatro, além de pertencerem, do ponto de vista social e cultural, a "mundos" diferentes daqueles em que se desenrolava a vida da maioria dos atores profissionais da época.

Não raro, procediam de famílias abastadas, com boa formação acadêmica, ligados aos círculos intelectuais de vanguarda e perfeitamente sintonizados com as mais recentes buscas artísticas realizadas no exterior, principalmente na Europa.

Paschoal Carlos Magno, o fundador do Teatro do Estudante do Brasil, era diplomata, escritor, e vinha, como vimos, de uma estada de três anos na Inglaterra, onde ficara extasiado com o teatro daquele país, especialmente com as encenações dos textos de Shakespeare.

Sobre Alfredo Mesquita, deter-nos-emos no capítulo seguinte, mas já podemos adiantar que possuía sólida formação cultural e que acompanhou, como espectador, quase todo o teatro brasileiro de seu tempo, além de ter feito várias excursões às platéias do teatro estrangeiro.

Da mesma lavra eram Luiza Barreto Leite, Gustavo Dória, Santa Rosa, Brutus Pereira e outros, que fundariam Os Comediantes, no quadro da Associação dos Artistas Brasileiros. Esta funcionava no Palace Hotel, ponto de encontro da elite intelectual e social do Rio de Janeiro.

Décio de Almeida Prado, de família não menos tradicional de São Paulo, fundaria o Grupo Universitário de Teatro, dentro da recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, que, naquele início, tinha seu quadro de professores integrado, em grande parte, por importantes nomes do magistério internacional. O próprio Décio nos relatou que só tivera, naquele período, um professor brasileiro.

Se a geração anterior dispusera de alguns profissionais com boa formação cultural, e provenientes de famílias mais abastadas, na nova geração tais características seriam a regra.

Essa espécie de revolução social do palco brasileiro levou a algumas análises bastante extremadas, como, por exemplo, a de Luís Carlos Maciel:

> Os antigos tinham origens mais modestas e assim eram também suas pretensões artísticas. De repente, porém, os antigos saltimbancos começaram a ser substituídos por filhos e filhas de médicos, advogados, engenheiros e comerciantes. Os artistas de teatro sempre foram encarados como marginais admiráveis, mas de respeitabilidade duvidosa, por uma sociedade burguesa mas de espírito medieval como a nossa. [...] Antes de Os Comediantes, atriz era sinônimo de prostituta e ator de aventureiro, vigarista. Nosso Deus, nossa Pátria e nossa Família eram suficientemente estúpidos e incultos para não admitir que teatro fosse uma coisa séria. Os antigos saltimbancos aceitavam plenamente essa marginalidade em troca de um ganha-pão. Provinham das camadas mais baixas da classe média e, embora estigmatizados pela profissão, ficavam satisfeitos com a fama nacional e o dinheiro no bolso que o teatro lhes dava. [...] De repente, porém, os novos marginais começaram a ser exatamente os filhos de algumas dessas melhores famílias. No começo, eram poucos e esses pioneiros sofreram os dissabores que todos os pioneiros são obrigados a atravessar. Mas depois foram se multiplicando até dominar nossos palcos. É verdade que os poucos aventureiros da alta burguesia cedo tornaram-se cada vez mais escassos, mas a pequena burguesia cultivada conquistou definitivamente a hegemonia sobre o palco, trazendo todos os seus diferentes problemas, veleidades e ânsias, para as tranqüilas coxias de outrora. Como seria de se esperar, essa verdadeira revolução social no interior do próprio ventre do teatro brasileiro resultou numa revolução estética, a mais importante até então operada em nossa cena, saudada pelos críticos como o advento definitivo do teatro moderno no Brasil (Maciel, 1968, p. 52-3).

Se deixarmos de lado particularidades menos importantes de cada grupo, o novo teatro proposto pelos jovens amadores concentrar-se-ia, em primeiro lugar, na procura de um repertório de melhor nível. Tinham portanto, o entendimento de que o teatro teria, como elemento fundamental e desencadeador de sua concretização, o texto do dramaturgo. Na realidade, a literatura sempre foi a linguagem dominante da maioria dos novos homens de teatro e muitos jamais haviam participado de uma experiência sequer de teatro amador.

A partir daí, a cena brasileira passaria a contar com um repertório de alto nível cultural composto por textos de autores famosos da literatura teatral universal e alguns clássicos brasileiros [5].

A inspiração direta dos amadores do Rio e de São Paulo vinha principalmente da revolução efetuada na cena francesa, por Jacques Copeau e seus seguidores, como Baty, Jouvet e outros.

Tal influência já se evidenciara no Brasil, na década de 20, dentro do Teatro de Brinquedo, fundado por Álvaro e Eugênio Moreira, mas que não obteve a popularidade e constância suficientes para renovar a cena brasileira.

Veja-se, a esse respeito, o depoimento de Álvaro Moreira:

> A verdade é que o Teatro de Brinquedo começou a se formar em mim em outubro de 1913, quando, levado por meu amigo Pierre Beu Rouge, pude assistir Jacques Copeau dirigindo os últimos ensaios da Companhia do Vieux Colombier em Paris (Dória, 1975, p. 28).

O teatro de *boulevard* francês, contra o qual Copeau se colocaria, era, por sua vez, semelhante ao teatro profissional brasileiro, como relata Jean Duvignaud:

> Jacques Copeau, em uma crônica da *Nouvelle Revue Française* de 1909, contrapõe o comerciante verdadeiro às "pessoas de ofício", desejosas de "se corromperem na multidão", através das quais, "tudo o que se refere ao teatro fica logo diminuído, deformado, corrompido". Contra a "industrialização desenfreada que,

---

[5] Eis o repertório apresentado pelos quatro grupos, no final dos anos 30 e durante a década de 40:
a) Teatro do Estudante do Brasil: *Romeu e Julieta,* de Shakespeare; *Leonor de Mendonça,* de Gonçalves Dias; *Romanescos,* de E. Rostand; *Como quiseres,* de Shakespeare; *O jesuíta,* de José de Alencar; *Hamlet,* de Shakespeare; *Inês de Castro,* de Antônio Ferreira; *Sonhos de uma noite de verão,* de Shakespeare; *Macbeth,* de Shakespeare; *Hécuba,* de Eurípedes; *O noviço,* de Martins Penna; *Édipo-Rei,* de Sófocles; *Os espectros,* de Ibsen; *Dias felizes,* de Claude André Puget.
b) Os Comediantes: *A verdade de cada um* (Cosi è se vi pare), de Pirandello; *Uma mulher e três palhaços,* de Marcel Achard; *Um capricho,* de A. Musset; *Escola de maridos,* de Molière; *Fim de jornada,* de Sheriff; *O escravo,* de Lúcio Cardoso; *O leque,* de Goldoni; *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues; *Peleas e Melisandra,* de Maeterlinck; *O Inspetor Geral,* de Gogol (não terminado); *A mulher sem pecado,* de Nelson Rodrigues; *Era uma vez um prisioneiro,* de Jean Anouilh; *Desejo,* de O'Neill; *A rainha morta,* de Montherland; *Terras do sem fim,* de Jorge Amado e adaptação de Graça Mello; *Não sou eu,* de Edgard da Rocha Miranda.
c) Grupo de Teatro Experimental: *À margem da vida,* de Tennessee Williams; *Pif-paf,* de Abílio Pereira de Almeida; *A mulher do próximo,* de Abílio Pereira de Almeida; *A bailarina solta no mundo,* de Carlos Lacerda; *À sombra do mal,* de H. Lenormand; *Fora da barra,* de Sutton Vane; *Os pássaros,* de Aristófanes; *As alegres comadres de Windsor,* de Shakespeare.
d) Grupo Universitário de Teatro: *Auto da Barca do Inferno,* de Gil Vicente; *Irmão das almas,* de Martins Penna; *Pequenos serviços para casa de casal,* de Mário Neme; *A farsa de Inês Pereira e do Escudeiro,* de Gil Vicente; *Amapá,* de Carlos Lacerda.

> cada dia mais cinicamente, degrada o nosso palco francês e afasta o público culto, o monopólio da maioria dos teatros por um punhado de pândegos assalariados de mercadores descarados", ele pretende criar um lugar privilegiado, onde se possam "produzir obras fortes". Esse lugar que será o Vieux Colombier, cuja inauguração é assim anunciada por Copeau, tornará possível "restituir ao teatro o seu brilho e a sua grandeza". Explicando o que será o funcionamento do Vieux Colombier, contrapõe o seu teatro aos de *boulevard*, pertencentes às grandes *vedettes*, que impõem aos diretores despesas ruidosas, falseiam o equlíbrio da interpretação, chamam para si todo o interesse que o público já não tem pela peça e reduzem o talento do autor à simples condição de proporcionar-lhes oportunidades de vencer. Tendo diante de si as quinhentas cadeiras do Vieux Colombier, Copeau não pretende ceder a nenhuma procupação comercial. E esses lugares são "os mais baratos de Paris", com um sistema de assinaturas que permite reduzir os preços e garantir a volta de espectadores (Duvignaud, 1972, p. 158).

Abrimos aqui um espaço para invocar algumas características de Jacques Copeau. A referência ao famoso encenador francês torna-se obrigatória, na medida em que nossos amadores fizeram citações, mais ou menos explícitas, das influências que dele sofreram, como veremos adiante.

Jacques Copeau começou a escrever peças a partir dos dezessete anos e, posteriormente, adquiriu sólida formação acadêmica através de estudos de letras e filosofia, na Sorbonne. Sempre ligado aos intelectuais mais instigantes de Paris, dos quais se destacava André Gide, a quem dedicava grande amizade, acabaria por ser fundador e crítico literário da *Nouvelle Revue Française*, até 1913. Essas características de sua formação o levaram a pensar o teatro como uma arte essencialmente cultural, contrapondo-o à cena ligeira e comercial que dominava os palcos franceses da época. Seu grande preparo intelectual favoreceu o estudo e a absorção das mais importantes correntes cênicas, sobretudo no âmbito do Vieux Colombier. Copeau conheceu e acompanhou dentre outras, as pesquisas e realizações de "[. . .] Meyerhold, Stanislavski, Dantchenko, na Rússia; de Max Reihardt, Littman, Fuchs e Erler, na Alemanha; de Gordon Craig e Granville Barker, na Inglaterra" (Copeau, 1970, p. 96).

Chegando ao teatro, via literatura, Jacques Copeau entendia estar o princípio da arte cênica situado no verbo. A obra teatral era, para o encenador francês, uma transcrição sensível que deveria, antes de tudo, fazer justiça às personagens e ações dramáticas imaginadas pelo poeta. Para tal, seria necessário que o ator extraísse de uma realidade literária e psicológica, a realidade do teatro (Copeau, 1955, p. 46)[6].

---

[6] Louis Jouvet, um dos mais importantes seguidores de Copeau, que também influenciou diretamente os renovadores da cena brasileira nos anos 40, afirma textualmente: "O papel existe mais intensamente do que o comediante e que o desempenho. O personagem existe além do comediante. [. . .] O texto do autor é para o comediante uma transcrição física. Deixa de ser um texto literário. A peça, ao ser lida, coloca o ator num estado físico de entusiasmo ou prostração que antecede a qualquer outra consideração. Esse estado físico é um autêntico processo de ficar

Para o encenador francês, a antinomia teatro-literatura seria produto do entendimento distorcido do primeiro, tomando apenas como capacidade de diversão, ou uma deformação do homem de teatro, que por simples rebelião, falta de cultura e orgulho diretorial, teria procurado apartar-se do poeta, o maior contribuinte da cena, à qual sempre deu o impulso original. Tal postura o constituiu num dos principais propugnadores do teatro literário, o que lhe valeu até algumas opiniões bastante caricatas.

Samuel Waxman, por exemplo, afirmava que se alguém quisesse saber se sua obra era literária deveria ir a Copeau, mas se quisesse descobrir se a mesma era teatral deveria acudir a Antoine (Zamora, 1961, p. 384).

Na verdade, entretanto, afirmações como estas não fazem jus ao trabalho de Copeau, que concentrou sua pesquisa exatamente no desenvolvimento dos elementos cênicos para conseguir a mais perfeita concretização das idéias do autor.

Para que isso fosse possível, era preciso que a encenação coordenasse tais elementos, daí a importância dada ao diretor e ao ator disciplinado, trabalhando para a equipe. A encenação deveria ser um desenho de uma ação dramática, um conjunto de movimentos, gestos e atitudes, o acordo de fisionomias, de vozes e de silêncio. O espetáculo cênico seria emanado de um pensamento único que o conceberia, o regularizaria e o harmonizaria. Sem essa disciplina o drama, mesmo interpretado por excelentes atores, perderia a maior parte de sua expressão (Copeau, 1970, p. 96).

Poucos valorizaram tanto a arte do comediante como Jacques Copeau, pois sabia que esse era o elemento único e essencial para encarnar o drama. A fim de encarecer esse trânsito, que ia do livro à cena, das palavras ao ator imbuído do personagem, começou por desnudar o espaço cênico de todo o decorativismo. Afastou-se também do teatro como ilusão, indo apoiar-se na cena sugestiva. O cenário agora passava a ser apenas construído em função das necessidades da cena, como um ponto de apoio para o comediante.

Sobre as críticas feitas a respeito da simplicidade da cenografia no seu teatro, respondeu da seguinte maneira:

> [...] Temos a convicção profunda de que é desastroso para a arte dramática proporcionar-lhe um grande número de cúmplices exteriores. Todos eles tiram-lhes a força. Favorecem o fácil, o pitoresco e fazem o drama cair no fantástico. [...] Os acessórios da cena trabalharão para nós, de uma forma disciplinada, o que nos forçará a concentrar toda a verdade nos sentimentos e na ação de nossos personagens. Que desapareçam os outros prestígios e, para a obra nova, que nos dêem apenas um palco nu (Id., ibid., p. 98).

---

possuído. [...] Durante o ensaio o ator serve-se do texto para se excitar, para adquirir um certo poder de existência e de verdade acessível aos olhos e aos ouvidos do espectador. Nós nos espantamos ao ouví-lo, porque na realidade o ouvimos"; (Jouvet, 1954, p. 153, 173, 211);

Visivelmente influenciado por Gordon Craig, preferiu a capacidade linear do cenário; destituiu o pintor e promoveu o arquiteto. No teatro do Vieux Colombier tirou toda a decoração das paredes e, ao fundo, construiu um balcão praticável sustentado por duas colunas. A cada lado do proscênio colocou uma torre dotada de uma porta, escada, janela e na base uma pequena plataforma que servia de cena auxiliar (Zamora, 1961, p. 386-9).

Para Jacques Copeau era preciso que as palavras fossem vistas no palco e, para tal, o espetáculo deveria ser um todo rítmico que passasse aos espectadores o efeito de uma sinfonia visual. Seguindo os princípios de Jacques Dalcroze, buscava um tipo de interpretação que recobrasse os antigos segredos do jogo histriônico. O ator que ele conhecia, entretanto, principalmente o comediante do teatro de *boulevard*, não servia aos seus propósitos. Copeau precisava de um ator mais disciplinado do que inspirado.

Os que são aparentemente mais dotados de imaginação, os que teriam mais facilidade e naturalidade nos contatos iniciais com um personagem, geralmente não seriam os mais sinceros, nem os mais seguros. O personagem resistiria a quem não observasse em relação a ele os procedimentos e os cuidados necessários. Seria preciso conseguir, por exemplo, que os corpos normalmente desenvolvidos pudessem dobrar-se, adaptar-se a qualquer ação que tivessem de executar. Seria preciso que neles todo o movimento fosse acompanhado de um estado de consciência íntima, peculiar ao movimento realizado (Copeau, 1955, p. 25 e 46).

Copeau sabia que, para fazer seu novo teatro, precisava formar um novo ator, o que começou a acontecer a partir de 1915, com a abertura de sua primeira escola.

Alfredo Mesquita sempre se considerou um "humílimo seguidor do diretor francês, defendendo sempre aqui no Brasil as idéias dele" (SNT, 1977, v. II, p. 23). Veremos, posteriormente, que a Escola de Arte Dramática assimilou basicamente, quase a totalidade das idéias do renovador da cena francesa.

Copeau estava também nas origens do Grupo Universitário de Teatro. Décio de Almeida Prado esteve na Europa em 1939 e, além de ver algumas companhias célebres ligadas ao trabalho do mestre francês, assistiu, em Paris, uma conferência do próprio Copeau. Finalmente na Faculdade, chegou a participar de um espetáculo dirigido por Jorge Reders, que tinha estado ligado ao teatro francês, como aluno e amigo de Jacques Copeau (SNT, 1977, v. II, p. 40).

Na montagem de estréia de Os Comediantes, um de seus principais mentores intelectuais, Brutus Pereira, usou nada mais nada menos do que o esquema de marcações feitas por Copeau e Baty, para *A verdade de* *cada um*, de Luigi Pirandello, que foi entregue ao diretor do grupo Adacto Filho (Barsante, 1982, p. 41).

Finalmente, Paschoal Carlos Magno, mais tarde, em 1947, organizou e dirigiu a

> [...] concentração do Teatro do Estudante, na Tijuca. Centenas de moças e rapazes viveram durante quatro semanas uma vida monástica, afastados da cidade, estudando simplesmente teatro. Copiava no Brasil, vencendo dificuldades imensas do meio e falta de recursos financeiros, o que Copeau fizera na França, quando se afastara de Paris e permanecera na província, durante meses, com um punhado de discípulos (Maranhão, 1978, p. 15).

Através dessa inspiração direta de Jacques Copeau, os amadores proclamavam, além da valorização cênica do texto dramático, um teatro de equipe orientado por um diretor que deveria proporcionar a harmonia do espetáculo, valorizando também as artes do cenógrafo e do figurinista. Somente num segundo momento se deram conta de que, para isto, seria necessária a presença de um ator diferente. Para alcançarem tais resultados, fazia-se mister uma nova disciplina e, portanto, mais tempo e mais rigor nos ensaios, a fim de que, dentre outras coisas, se abolisse a figura do "ponto", antigo diretor do roteiro das improvisações dos grandes astros.

Os jovens amadores começavam a entender que a verdadeira arte do teatro não se completa sem a adequada comunicação do ator. As grandes inovações da história da arte cênica sempre tiveram de se preocupar com a formação de um novo ator, capaz de concretizar, através de seu trabalho, os sonhos estéticos dos inovadores. Se, por vezes, esse novo ator não foi encontrado de imediato pelos diretores, ele o foi, posteriormente, por encenadores que puseram em prática suas teorias. Assim é que, de Jacques Copeau, passando por Stanislavski, Meyerhold, Brecht e chegando até Grotowski, todos se preocuparam com métodos ou indicações na busca de um tipo diferente de comediante.

Aqui, no Brasil, não poderia ser de maneira diferente, sob pena de o novo teatro proposto não sair do plano das idéias de alguns intelectuais. Na verdade, em todos os grupos existiam o que chamaremos de atores-estudantes que, no contato, por vezes superficial, e por outras mais profundo, com alguns diretores mais experimentados, aprendiam uma nova postura estética e ética perante o teatro.

No Teatro do Estudante do Brasil, por exemplo, o animador Paschoal Carlos Magno buscou, para ensinar seus atores-estudantes, a veterana Itália Fausta. Segundo o embaixador, a grande atriz não havia encontrado, até aquele momento, a oportunidade de dirigir uma peça significativa, por isso ele a teria convidado para encenar *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, como espetáculo de estréia do Teatro do Estudante.

Se Paschoal, portanto, não dispunha, ainda, de um ator renovado, possuía uma diretora que se preocupava com o texto e com o intento de unificá-lo ao trabalho do cenógrafo e do iluminador, para criar, assim, um espetáculo mais harmônico que, naquela versão, incluía também uma orquestra e um corpo de baile (Carlos Magno, 1978, p. 4).

Itália Fausta, apesar de pertencer a outra geração teatral, enfeixava, em suas concepções de encenação, a mensagem básica para os novos atores que, por serem estudantes, tinham maior facilidade de assimilá-la. Dessa maneira, "Itália Fausta deu ao espetáculo e aos jovens do TEB os ensinamentos certos, uma disciplina invejável. Uma concepção moderna de entrosamento da arte teatral" (Sérgio Luís, 1978, p. 138).

Os trinta estudantes que, durante quatro meses se exercitaram sob a direção da velha atriz, descobriram que teatro não se aprendia sonhando na fantasia e no abstrato, mas através da prática real. A simples vontade não significava realização, era preciso um trabalho muito duro e constante para conseguirem fazer jus à sublime arte de viver personagens (Id., ibid., p. 138).

Sucedeu Itália Fausta, no Teatro do Estudante do Brasil, a veterana atriz portuguesa Esther Leão, de primeira linha em seu país de origem e que estudara com Antoine, em Paris.

Esther Leão era

> uma pessoa aparentemente difícil, dura, mas os espetáculos feitos por ela tinham um doce ritmo, fruto de um processo seu, muito especial, de excelentemente conduzir atores, por menos experientes que fossem, através das cenas mais difíceis (Carlos Magno, 1978, p. 5).

Maria Jacintha, que acompanhou Esther Leão durante anos, nos fala um pouco de sua técnica de ensinar:

> Certa vez, alguém me perguntou sobre seus processos de ensaiar. Não os tinha, propriamente; não trazia esquemas, ou teorias, para as sessões de ensaio. Seus ensinamentos brotavam, conseqüentes, das próprias dificuldades surgidas. Podemos dizer, mesmo, que era uma "repentista", em réplicas ao espírito dos personagens e aos erros dos intérpretes, que funcionavam como "motes".
>
> A pedido meu, quanto às poucas qualidades interpretativas de um amador, despido de imaginação para, pelo menos, simulá-las, respondeu-me: "Eu lhas ponho". A meu susto, diante da incapacidade de mover-se bem na cena, de outro, tranqüilizou-me: "Coloco-o atrás de uma mesa, não se moverá". E assim, ia enfrentando as dificuldades invencíveis (era realista: não procurava tirar água de pedra [...]), as inibições, e, com isso, conseguia que nenhum grito ficasse parado no ar: no fim, todos davam seu recado.
>
> Mas não se pense que, por esse lado pitoresco de sua personalidade, Esther Leão fosse uma diretora alienada. Pelo contrário: seus ensaios eram picadeiros, só interrompidos quando o (a) intérprete atingia o que seu papel exigia; seus recursos para movimentação cênica eram múltiplos e de excelente projeção teatral: com a mesma segurança com que se ocupava, detalhadamente, de um intérprete isolado

> (que o diga Ataíde Ribeiro, trancado toda uma tarde, em um camarim, até a hora do espetáculo de estréia, para apuração de uma fala em que ela o considerava genial e queria melhor, ainda; que o diga Sandro Polônio, repetindo perto de quarenta vezes: "[...] e eu vos direi, Senhora, que eu era digno [...] que eu era digno de vossa proteção"), movimentava um conjunto, dando-lhe comportamento cênico impecável. Tudo dentro de admirável equilíbrio, que talvez tenha sido a tônica de sua direção (Jacintha, 1978, p. 34).

Na verdade, o TEB fez da preparação de algumas montagens, especialmente de seu maior sucesso — *Hamlet* de Shakespeare — uma verdadeira escola de arte dramática embrionária.

Veja-se, por exemplo, o depoimento de Pernambuco de Oliveira, um dos atores da famosa encenação de 1948:

> Imediatamente, começamos um trabalho de pesquisas e estudos. Paschoal convocou grandes profissionais, os ditos mais capazes da época, para dar aula, vieram mesmo pessoas do estrangeiro; professores que nos ensinaram esgrima, expressão corporal, literatura dramática, esta sempre em torno da obra de Shakespeare. Tivemos aula de maquilagem com José Jansen. Enfim, toda uma série de conferências e estudos práticos para o aperfeiçoamento de nossa atuação no espetáculo.
>
> Esse trabalho durou aproximadamente um ano ou pouco mais. Eram aulas noturnas. Aos sábados e domingos, íamos da manhã até o fim do dia, num trabalho realmente muito intenso e até violento, mas muito útil, porque sendo uma turma muito grande, bastante heterogênea, tornava-se difícil alcançar o objetivo de selecionarmos os melhores elementos para o espetáculo. Esse período de aulas nos ajudou muito, também, porque éramos amadores e queríamos fazer teatro, mas sem saber exatamente como e onde, uma vez que as escolas eram muito precárias. Assim, a saída era o TEB.
>
> Enfim, montou-se o *Hamlet*. Mas até chegarmos a isso, avançamos, captando toda aquela dinâmica do palco, tudo sobre as bases do comportamento do ator em cena. Pessoas como Itália Fausta, Esther Leão, Adacto Filho, Claude Vincent, uma inglesa que nos deu toda a parte filosófica do texto, a síntese das idéias do texto, pois todas essas pessoas nos deram condições reais para poder fazer aquele trabalho. Os ensaios propriamente ditos se prolongaram por nove meses, diariamente, sendo que nos fins de semana, repetíamos a dose tempo integral. Fomos para o Fênix muito jovens. Esse longo período de estudos nos amadureceu para o sucesso enorme que fizemos. Um sucesso realmente brutal, com o público aceitando o espetáculo, apesar de suas deficiências e fraquezas, evidentemente coisas próprias a um grupo ainda inexperiente para uma obra daquela extensão. Mas vencemos (Oliveira, 1978, p. 96).

O sucesso da montagem de *Hamlet* mostrou, definitivamente, a Paschoal Carlos Magno que o teatro que sonhava fazer, com a constância necessária e tempo de trabalho para continuar mantendo o alto nível, precisaria de uma verdadeira escola de teatro. Sua personalidade irrequieta e sua atividade dinâmica, por que não dizer, mais ligada à animação cultural, o levaria a outros lugares. Posteriormente, criaria um grupo profissional, o Teatro Duse e revelaria enormes talentos para o palco brasileiro, através de seus famosos festivais de teatro. A tarefa escolar, mais sedentária e paciente, deixaria para outro, como iremos ver.

Para o grupo de Os Comediantes, desde sua fundação, em 1940, o problema se configurava de maneira semelhante.

Segundo Gustavo Dória, todos os seus componentes pensavam em um traçado artístico que levasse a uma escola de teatro, mas antes precisavam colocar espetáculos em cena, causar um impacto. Depois viriam a escola e os cursos (Dória, 1975, p. 7, 8, 15).

Essa ausência de pessoas habilitadas para fornecer uma sistemática de trabalho, a fim de que os jovens atores aprendessem a arte de representar, fazia com que o problema se agravasse ainda mais, visto que os desempenhos eram os de personagens bastante complexos em função do repertório de alto nível escolhido a partir de então. Ali,

> era preciso evitar a caricatura. Ora, num elenco de elementos jovens, por mais talentosos que fossem eles, seria pretender demais exigir-lhes comportamento que somente um aprendizado técnico de boa formação seria capaz de produzir (Id., ibid., p. 9).

Podemos ver, pelos depoimentos transcritos, que tanto o Teatro do Estudante do Brasil como Os Comediantes formularam, durante suas montagens de amadores, como que mini-escolas de arte dramática. Vislumbravam, todos, a necessidade de uma verdadeira escola de teatro, que não aconteceu, dentre outros motivos, exatamente pela complexidade do empreendimento.

Dos dois grupos cariocas, foram Os Comediantes que, posteriormente, se lançaram numa experiência profissional mais conseqüente. Contribuiria de maneira decisiva para essa aventura a vinda ao Brasil de dois homens do teatro polonês. Em 1941, tiveram a sorte de encontrar, no Rio de Janeiro, o ator Zbgniev Ziembinski, que aqui chegara procedente de Paris, onde se refugiara por causa da Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, juntar-se-ia a este um outro artista da mesma origem, de nome Zygmund Turkov. Ambos acabariam por se tornarem os grandes mestres da interpretação de parcela considerável de uma geração de atores brasileiros. A dedicação e o conhecimento da técnica cênica de tais diretores (evidentemente num estágio muito superior ao então vigente aqui) fizeram com que Os Comediantes se convertessem no principal grupo teatral brasileiro durante a década de 40. O êxito, em grande parte, deveu-se ao rigor do desempenho orientado e exigido por Ziembinski. Na verdade, durante essa época, a necessidade de uma escola foi substituída pela presença do grande mestre.

Os depoimentos dos participantes de Os Comediantes atestam o fato, de maneira inequívoca. Segundo Graça Mello

> A chegada dos artistas poloneses, refugiados de guerra, como que valeu por um balão de oxigênio. Sim, porque já havia uma tendência no grupo de desaparecer o entusiasmo. Várias peças estreadas todas com sucesso, vários quesitos respon-

> didos, um programa de pesquisa terminado, certamente logo estaríamos bocejando de tédio, procurando outras fontes de emoção, partindo para novas experiências, com a inquietude própria da juventude. Estávamos mesmo ficando vaidosos em excesso, e alguns de nós, até, hostilizando e desprezando os velhos profissionais, que, afinal, provavam de sobra seu grande talento, fazendo sobreviver um teatro superado, com textos fraquíssimos.
>
> Foi, portanto, providencial à vinda dos poloneses, especialmente a de Ziembinski e Turkov. Mais especialmente ainda a de Zimba que se entregou de corpo e alma ao grupo, do qual ele fez não só seu exclusivo campo de trabalho, mas também seu laboratório de um teatro experimental, revolucionário e onde pôde realizar experiências ousadas, cujo esquema talvez trouxesse da Polônia, onde teria de esperar muitos anos para ter um elenco e circunstâncias favoráveis para realizar seu trabalho. Pelo menos enquanto durasse a guerra.
>
> Mas Zimba optou mesmo pelo Brasil. Então, verificamos que nossa atitude esnobe em relação aos profissionais não era vaidade e, sim, idiotice! Tanta coisa aprendíamos com Ziembinski que era lógico concluir que [. . .] nada sabíamos até então (Mello, 1975, p. 37).

O conhecimento de Ziembinski era de tal nível que Miroel Silveira chega a colocá-lo como um dos dois fatores que fariam com que o teatro nacional evoluísse, desse um passo à frente (Silveira, 1975, p. 45).

Aqueles que o tiveram como professor ou que assistiram a seus ensaios atestam que suas montagens se constituíram em verdadeiros cursos de preparação de atores.

> Jamais assistíramos a qualquer ensaiador dissecar um texto do modo pelo qual Ziembinski fazia. Como ele sabia justificar uma fala, aparentemente sem qualquer intenção, em função de uma cena posterior. Se aos componentes do elenco de Os Comediantes faltavam certos conhecimentos de teatro, estes, em parte, eram supridos pelas verdadeiras aulas que o polonês oferecia durante os ensaios, que nunca duravam menos de cinco ou seis horas e, por vezes, até doze. Era todo um sistema novo de trabalho que jamais tínhamos visto (Dória, 1975, p. 22).

Nelson Rodrigues, através de seu estilo agradável, também conta um pouco sobre o processo de apronto de sua peça *Vestido de noiva:*

> Sem sair jamais do teatro, Ziembinski não comia nem bebia. Ou por outra: seu almoço, ou jantar, eram dois ovos quentes num copo. Tomava aquilo, e, por vezes, a gema escorria-lhe da boca como baba amarela. Ah, ninguém faz idéia da paciência e martírio do elenco. A 27 de novembro, não, não, de dezembro de 1943 e, portanto, na véspera da estréia, atrizes e atores tinham em cada olho um halo negro. Alguém que de repente entrasse ali havia de pensar que todo o elenco levava olheiras de rolha queimada. Ziembinski tinha a obsessão da luz exata. Súbito, um dos figurantes começou a chorar. Chorava perdidamente. Perguntaram: "Mas que é isso?". E ele, num gemido maior: "Não agüento mais!" Delirava de cansaço. Com efeito, a exaustão enfurecia e desumanizava as pessoas. Ninguém tinha mais noção da própria identidade. Os artistas passaram a se detestar uns aos outros (Rodrigues, 1975, p. 51).

Os dois elencos amadores paulistas possuíam características semelhantes às dos grupos cariocas, e seus diretores também, no início, privilegiavam apenas o melhor nível de repertório e harmonia do espetáculo.

Entretanto, quanto à parte prática, isto é, relativamente ao domínio da arte de direção, ambos trabalhavam de maneira bastante intuitiva. Alfredo Mesquita, após algumas experiências anteriores, à frente do Grupo de Teatro Experimental (GTE), tentava dar a aludida unidade às encenações do elenco, ao mesmo tempo em que procurava incutir na consciência dos jovens amadores a verdadeira função do teatro cultural. Alfredo Mesquita com muita paciência, embora o GTE fosse um grupo amador, conseguiu fazer com que os atores entendessem a seriedade do teatro. Para tal, praticamente exercia todas as funções: escolhia os artistas, distribuía os papéis, coordenava a cenografia e figurino, enfim, ensinava a todos (Vergueiro, 1985, p. 18-9).

Décio de Almeida Prado, que iniciou sua atividade cênica como ator de Alfredo Mesquita, também carecia de formação prática que lhe desse o domínio do trabalho em palco e, nesse sentido, foi muito auxiliado pelo talento excepcional de Cacilda Becker, além do que, o grupo possuía alguns alunos da Faculdade de Direito com muita prática de representar em *shows* no interior (SNT, 1977, v. II, p. 40-1).

Segundo Mariângela Alves de Lima, as companhias profissionais, por vezes, intuíam a necessidade de harmonizar os elementos do espetáculo, mas quem, verdadeiramente em São Paulo, pela primeira vez, enfatizou esse ideal, foi Alfredo Mesquita, no GTE.

> É este grupo que pretende pôr em xeque o protagonismo sistemático, reivindicando uma unidade maior para a encenação e uma completa revisão dos recursos técnicos do ator. Para isso será preciso conjugar indissoluvelmente o trabalho do ator, a concepção do texto e a solução cenográfica. Se todos os elementos têm o mesmo peso artístico, é evidente que a figura do ator sofre um deslocamento para subordinar-se a uma idéia geral da encenação (Lima, 1985, p. 42).

A renovação estética pretendida necessitava de um treino teórico e prático para esse novo ator. Aquilo que os amadores iniciaram em seus grupos, iria transformar-se numa instituição pedagógica em São Paulo. Fundar uma escola de teatro que resolvesse os problemas práticos de desempenho para o novo teatro foi um desafio aceito por Alfredo Mesquita, tendo Décio de Almeida Prado como principal coadjuvante.

O Dr. Alfredo, como seria posteriormente chamado por seus alunos, iria fazer desse sonho sua vida, através de um roteiro fascinante e desgastante... um roteiro que passaremos a analisar nos capítulos seguintes.

II. A E.A.D. e suas origens. As credenciais de Alfredo Mesquita

> Não sou a única "esperança da família", mas uma delas; por ser muito esperançosa, minha família é exigente, e deseja que cada um dos seus componentes "dê" alguma coisa. Sempre cuidei que era melhor não dar nada, e andava decerto com a razão. Mas cuida um homem uma coisa, e logo faz justamente o contrário.
>
> Alfredo Mesquita,
> Prefácio de *A esperança da família.*

Como vimos no capítulo anterior aquilo que todos os amadores preconizavam para uma efetiva renovação ética e estética do teatro brasileiro — a fundação de uma escola de arte dramática que pudesse fornecer as bases fundamentais para um novo intérprete, capaz de dar corpo às novas propostas — foi um desafio aceito, em São Paulo, por Alfredo Mesquita.

Quem seria, entretanto, esse homem que tem, hoje, seu nome ligado, de maneira marcante, ao teatro brasileiro? Quais seriam as credenciais que o levariam a enfrentar essa difícil tarefa, para um indivíduo ou grupo, a não ser quando patrocinada pelo poder público?

Em primeiro lugar, vem o grande amor de Alfredo Mesquita pelo teatro, o qual se constata muito antes de tê-lo praticado, quando era apenas um espectador privilegiado; em segundo, por sua formação intelectual *sui-generis* advinda de uma maneira apaixonada de adquirir conhecimento, proporcionada por sua personalidade e coadjuvada pela situação econômica favorável legada por sua família; em terceiro, por ter tido a oportunidade de exercitar, mesmo de maneira intuitiva, um aprendizado cênico no meio de amadores que acreditaram em suas propostas estéticas.

De origem tradicional e abastada (sua família notabilizou-se, principalmente, pela implantação de um dos maiores jornais do país, *O Estado de S. Paulo*), Alfredo Mesquita sempre teve um fascínio especial pelo teatro, herança creditada à sua avó materna e ao seu pai Júlio Mesquita.

A impressão que se tem, através da leitura de seus depoimentos, é a de que *assistiu* a quase todo espetáculo, bom ou mau, apresentado no país e de que freqüentou com assiduidade as platéias do teatro estrangeiro, especialmente o francês[1].

Do espectador menino, que aos cinco anos, em Paris, teve de sair do teatro em prantos, no meio de uma encenação de *Miguel Strogoff*, quando queimavam os olhos da personagem-título, até a fundação da Escola de Arte Dramática, acompanhou a verdadeira história do teatro brasileiro da primeira metade do século XX.

Alguns espetáculos, entretanto, marcaram de maneira especial o menino e depois o jovem Alfredo Mesquita. Foram encenações que figuram, talvez, entre as sementes de sua futura posição perante a arte cênica.

O primeiro espetáculo que o interessou profundamente foi *Reisadas*, de Afonso Arinos, realizado em 1915, no Teatro Municipal, e patrocinado pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Como sugere o próprio título, tratava-se de uma representação da tradicional Festa de Reis brasileira, fruto das pesquisas do autor pelo Norte e Nordeste.

> As duas primeiras partes eram compostas de danças trazidas do Norte: "Bumba-Meu-Boi", "Nau Catarineta" e "Picapau-Marinheiro". Depois, no último ato, havia canções caipiras. Veio até o Catulo da Paixão Cearense, que cantou, pela primeira vez em São Paulo, "Luar do Sertão" (Alfredo Mesquita, em SNT, 1977, v. II, p. 14).

Alfredo, naquela oportunidade, não perdeu sequer um dos ensaios e, aos oito anos, só não subiu ao palco em virtude de um severo veto materno.

A viúva de Afonso Arinos resolveu, em 1919, produzir a peça *O contratador de diamantes*, de autoria do marido e que, ao fim, também foi levada no Teatro Municipal. O fascínio de Alfredo Mesquita, desta feita, prendeu-se ao fato de que pôde, pela primeira vez, assistir a ensaios coordenados por um diretor, personagem que, mesmo após esta data, demoraria ainda muito a aparecer no processo brasileiro de encenação.

Segundo Alfredo Mesquita, estes dois espetáculos ligados à figura de Afonso Arinos teriam sido os primórdios do verdadeiro teatro cultural paulista, com uma seriedade de propósitos poucas vezes existente.

Após um longo *intermezzo* (durante o qual poucos grupos o interessaram, a não ser uma ou outra trupe estrangeira), em 1942, a temporada brasileira da Companhia de Louis Jouvet marcou-o também de maneira muito contundente. Da mesma forma que nos dois espetáculos citados anteriormente e, agora, já bem mais maduro, Alfredo assistiu a quase todos os ensaios da companhia francesa, onde pôde presenciar a mais avançada técnica de encenação.

---

[1] Para se ter uma idéia do que afirmamos basta o fato de que relatando, meio improvisadamente, em recente depoimento ao Serviço Nacional de Teatro, sobre os espetáculos a que assistiu em São Paulo, Alfredo Mesquita usou cerca de oito páginas impressas, plenas de títulos e considerações.

Na verdade, a companhia de Jouvet fascinou a todos os intelectuais brasileiros. Os amadores cariocas de Os Comediantes, na época, foram até pedir conselhos ao mestre francês que, por sua vez, surpreendeu a todos, afirmando que a melhor indicação que poderia dar seria a de que não deveriam jamais tentar copiar o teatro feito por ele, mas sim buscar um teatro fundamentado na forma e no conteúdo da cultura popular brasileira.

Alfredo Mesquita, com extrema ênfase, relatava que, naquele ano de 1942,

> foi a primeira vez que se viu no Brasil um teatro bom, em matéria de peça e direção, assim como cenário e interpretação, ou seja, a unidade do espetáculo, tudo sem fins comerciais. [...] Tudo veio para cá, a escola que era admirada no mundo inteiro e aonde compareciam nomes como Stanislavski e Eleonora Duse, para trabalhos e discussões ao lado de Copeau. Jouvet trouxe também um ótimo repertório: Molière, Claudel, Margaret Kennedy, Jules Romains, sobretudo peças de Jean Giraudoux. [...] Creio que isto foi excepcional e é a ele que devemos agradecer a oportunidade de apreciar um teatro tão rico de alternativas e lições. Os artistas daqui, a sociedade, os intelectuais, os estudantes, todo mundo foi ver. Desta maneira, o teatro brasileiro deu a sua mais rápida guinada, de um extremo para outro (SNT, 1977, v. II, p. 23).

A influência aqui foi tão decisiva que, no mesmo ano da temporada, Alfredo Mesquita fundou o Grupo de Teatro Experimental, fato que o colocava, cenicamente, junto com toda a corrente que tentava elevar o nível do teatro brasileiro.

Apesar de textualmente negar influências dos grupos cariocas, é certo que também o impressionou muito a temporada paulista de Os Comediantes, em 1944. Se Os Comediantes não lhe mostraram o caminho do bom teatro, pois este ele já o conhecia, mostraram, com seus espetáculos, a realização quase plena desta forma cênica almejada na época.

Décio de Almeida Prado assim comenta a referida temporada em São Paulo:

> Não são necessárias muitas palavras para se fazer o elogio d' "Os Comediantes": talvez não haja, entre nós, agrupamento que esteja contribuindo mais decisivamente para que o teatro brasileiro alcance o nível do teatro universal. Ponho esse talvez porque não assisti a temporada que Dulcina e Odilon realizaram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre um grupo e outro está certamente a liderança do movimento de renovação que, finalmente, se nota em nosso teatro. "Os Comediantes" possuem, aliás, outra grande originalidade no Brasil: é um conjunto teatral que se caracteriza não pelo valor isolado de algumas figuras do elenco mas por um corpo de diretores. Quem quiser criticar seriamente "Os Comediantes" tem que se referir obrigatoriamente aos diretores, porque desta vez, sim senhor, há diretores: Santa Rosa, Ziembinski, Adacto Filho, Brutus Pereira

> e outros. Isto significa apenas que o ator não está mais soberano e abandonado no palco (Almeida Prado, 1944, p. 83).

Foi tão importante para Alfredo Mesquita a temporada d'Os Comediantes em São Paulo que, na sua opinião, tais espetáculos serviram para agitar a questão do teatro aqui na capital bandeirante. Tal realização mostrou que o caminho percorrido pelos amadores era o correto e o mais rico. Os Comediantes faziam um teatro muito parecido, em seus propósitos culturais e estéticos, com as encenações dos amadores de São Paulo. Alfredo, deslumbrado, sonhava em igualar-se ao nível do grupo carioca (Mesquita, 1975, p. 94-5).

Os quatro momentos cênicos que tanto o entusiasmaram possuíam algumas características comuns: eram espetáculos fundamentados, principalmente, na equipe, orientados por diretores que procuravam um afastamento do comercialismo puro, através de textos com propostas extremamente culturais. Pontos básicos que, como veremos, seriam os princípios norteadores de sua escola.

O estilo de Alfredo Mesquita, bastante original ao adquirir conhecimentos, fossem eles acadêmicos ou não, também muito o ajudaria na realização de sua posterior escola de teatro.

De início, ele credita o fato de não ter seguido os passos jornalísticos da família ao extremo liberalismo do pai, Júlio Mesquita. Entretanto foi a grande admiração pelo pai — que um dia lhe falou sobre a importância do estudo da língua portuguesa — que o levou, ainda jovem, a estudar gramática com Leo Vaz. Na medida em que o método usado era estritamente baseado na composição, Alfredo acabou por escrever, como primeiro exercício, um livro de contos, auto-ironicamente intitulado *A esperança da família,* em 1934. Na verdade, esse início é titubeante. Queria rejeitar a autoria e, só após muito custo, concordou em publicar, com o pseudônimo de Ferreira César, o livro que seria o trabalho-embrião de um dos importantes contistas brasileiros, cuja temática iria do trivial ao fantástico, do sórdido ao poético, segundo Décio de Almeida Prado[2].

Não cabe neste trabalho, onde procuramos apenas traçar um perfil da formação de Alfredo Mesquita, uma análise detalhada de sua obra literária.

Selecionamos aqui, entretanto, alguns aspectos e comentários que, a nosso ver, são os mais significativos de sua produção nesse campo.

---

[2] Seus livros publicados mais importantes são os seguintes: *A esperança da família,* contos (1934); *Os vinte e quatro prelúdios de Chopin* (1934); *A única solução,* contos (1935); *Na Europa,* viagens (1936); *Na Europa fagueira,* viagens (1942); *Vidas avulsas,* romance (1944); *Sílvia Pélica na Liberdade,* infantil (1945); *Contos do dia e da noite* (1977); *Últimas férias,* novelas (1978); *Contos,* coletânea (1985).

Segundo Anatol Rosenfeld, uma das principais qualidades do escritor Alfredo Mesquita estaria em seu poder de apresentar quadros de costumes tipicamente brasileiros mas que conseguiriam, por sua qualidade, ser representativos em escala supranacional.

> É pena que Alfredo Mesquita, após inícios promissores no domínio do conto, tenha abandonado este gênero para o qual mostrou possuir dons incomuns. Mário de Andrade lhe atribuiu "estofo de um verdadeiro contista" e Tristão de Athaíde elogiou a "plasticidade admirável e a implacável luminosidade deste paulista-parisiense". Talvez não se sinta em dia com as correntes atuais, não muito propícias às tendências de um contista ligado ao realismo e à linhagem de Maupassant. Avesso a inovações radicais no processo narrativo, baseia-se sobretudo na observação minuciosa de certos ambientes, costumes e camadas sociais, observação freqüentemente fria e impassível, não raro acompanhado de certo humor e impulso satírico.
>
> Que a obra narrativa de Mesquita não foi esquecida, vê-se pelo fato de João Pacheco ter inscrito um dos seus melhores contos — *Manhã de Agosto* — na antologia do Conto Paulista. Isso porém, não é suficiente para manter viva, na "memória coletiva", uma obra sob muitos aspectos preciosa. Impõe-se uma nova edição pelo menos das melhores narrações (Rosenfeld, 2/11/1963).

Influenciado, declaradamente, pelo estilo de Guy de Maupassant, procurava certo realismo, notadamente, nas descrições, o que fez com que seu primeiro livro, *A esperança da família,* fosse considerado escandaloso na época (1934), porque tinha um episódio que se passava na zona e alguns poucos palavrões. Segundo o próprio Alfredo Mesquita, houve até quem quisesse impedir sua publicação (Ribeiro, 2/7/1977).

Mário de Andrade considerava-o uma pessoa de fundo pessimista, mas que vivia como otimista, ou seja, um paulista típico. Opinião avalizada pelo próprio Alfredo Mesquita, quando confessou serem os contos do livro que escreveu com apenas vinte e cinco anos, todos pessimistas (Id., ibid.).

O autor credita esse pessimismo à sua própria formação, seja pelos livros que leu ou por ter vivido entre pessoas mais velhas. Quando menino, lia Eça de Queirós escondido no porão de sua casa. Balzac caiu-lhe nas mãos aos doze anos e Zola foi-lhe emprestado por sua irmã mais velha, a mais intelectual, Esther. Na adolescência, presenciava as famosas discussões na redação de *O Estado de S. Paulo* que se transformavam, nos finais de tarde, em importantes encontros culturais da época.

Dessas reuniões participavam constantemente personagens como Nestor Pestana, o chefe da redação, Plínio Barreto, Leo Vaz, Amadeu Amaral e o Dr. Arnaldo Vieira de Carvalho. Havia sempre dois turnos de "sarau político", às cinco da tarde e à noite. Somente depois é que os jornalistas iam escrever.

Tais fatos ter-lhe-iam dado um certo amadurecimento prematuro, daí seu pessimismo, ou realismo como ele preferiu caracterizar.

Apesar de sempre procurar ter fé religiosa, Alfredo acabou não acreditando em nada. Filosoficamente era um "existencialista *camusiano* para quem a vida vale por si mesma e o homem por aquilo que faz" (Id., ibid.).

No domínio do conto, não escapou à sua observação o mundo das crianças mostrado em *Sílvia Pélica* (1945). O cenário é a casa de seu avô materno, Cerqueira César, localizada, no fim do século passado e início deste, no bairro da Liberdade. O título veio de uma das personagens de um dos contos que era uma enjeitada criada por sua avó.

Alfredo Mesquita neste livro reconstituiu a maneira de falar da casa de seus parentes e as situações cotidianas vividas por Sílvia, que acabaria morrendo num colégio de freiras, aos 17 anos.

Segundo o crítico Wilson Martins, a qualidade maior desse trabalho adviria do fato de que o autor, ao escrevê-lo, não quis provar nada nem contrabandear informações educativas e que as crianças ao lê-lo não teriam outras informações senão as artísticas

> [...] até as aventuras de Sílvia Pélica, que em outras mãos serviriam para nauseantes interpretações morais, são apresentadas pelo Sr. Alfredo Mesquita com o bom humor de quem as compreende e, portanto, de quem as perdoa (Martins, s.d.).

Seu último livro no gênero, denominado *Contos do dia e da noite,* (dividido em três partes: Manhã de sol, Meio-dia, Noite sem luar),

> [...] foi escrito com tintas mais carregadas, sem o preconceito de usar lentes de aumento para o mesmo realismo dos primeiros livros [...] há uma atmosfera mais densa (que muitas vezes beira o surrealismo) nas relações e conflitos de seus personagens. Não esconde que também aí continua fiel a Maupassant (Medina, 10/7/1977).

Aires da Mata Machado Filho, sobre o mesmo livro, observa que o autor se expressava, agora, rasgadamente (principalmente no último capítulo) predominando uma intensa preocupação com o sexo (Machado Filho, 26/6/1977).

Nada mais elogioso para o autor do que o comentário que o poeta Carlos Drummond de Andrade fez após a leitura do referido livro:

> Seus *Contos do dia e da noite* distinguem-se por isto: são contos de verdade, em contraste com tantos outros que não o são e se opóiam numa discutível indefinição do gênero. Todos vão além de uma situação ou uma atmosfera: apresentam forças em conflito e não dispensam a ação, mesmo quando não diretamente narrada. O último deles, magistral (Medina, 10/7/1977).

Outro tipo de literatura, também cultivada por Alfredo Mesquita, foi o da crônica de viagens. Seus relatos sobre a Europa ou a respeito do Norte e Nordeste do Brasil, possuem, além de descrições turísticas, uma busca da caracterização histórica e humana de cada lugar por onde passou um viajante que se define como calmo e bastante sensível em suas observações.

Seus romances também mereceram da crítica especializada bastante atenção. A respeito, por exemplo, de seu último livro, assim se expressou Ilka Marinho Zanotto:

> *As últimas férias* são, antes de tudo, um estado de espírito, o de uma imensa e doída nostalgia de algo que nunca foi, mas que poderia ser [...]. Nostalgia comum a todos nós. Itaguaçu vive dentro de cada um como o sabor daquela infância, adolescência, do tempo esticado, quando o futuro era um amanhã promissor que parecia nunca mais chegar, com o gosto puro das coisas puras e os sentimentos bons de segurança e paz que só os bons sentimentos têm o dom de despertar [...]. *As últimas férias* estão impregnadas de uma ternura mansa e derramada que faz de cada capítulo um mergulho compreensivo e abrangente no modo de ser e de agir do mesmo homem (Zanotto, 7/1/1979).

Segundo o crítico Joaquim Inojosa (ao comentar sobre o estilo de Alfredo Mesquita),

> *As últimas férias* traduzem uma realidade de tal ordem bem descrita que despertam o interesse de um romance bem urdido numa sucessão de episódios cada qual mais sedutor, pelo tônus de uma linguagem que se desenvolve num verdadeiro crescendo musical (Inojosa, 20/2/1979).

Alfredo Mesquita publicou recentemente (1985) uma coletânea de seus principais contos, e foi na apresentação deste livro que um crítico, do peso de Antonio Candido, o distinguiu como um dos melhores contistas da literatura brasileira contemporânea, por sua alta capacidade de observar o meio ambiente e grande apuro artesanal. A base desse artesanato, segundo o crítico, seria

> uma linguagem seca e direta, que por isso resistiu ao tempo e era tão atual em 1930, quanto agora. Ela é capaz de realizar uma das tarefas principais da literatura: representar o presente com tal eficácia, que no curso do tempo ele ganhe permanência (Apresentação de Antonio Candido, em Mesquita, 1985).

Escrever para Alfredo Mesquita, entretanto, nunca foi um ofício decidido, sistematizado. Definiu-se como um escritor bissexto, um amador (pelo que Mário Quintana tanto o criticou). No prefácio de seu primeiro livro, ele disse: — "Nunca escrevi, nem nunca soube escrever" — e acabou por se transformar em um dos melhores contistas brasileiros... coisas de Alfredo Mesquita!

Marcaria também muito a formação de Alfredo Mesquita sua participação na Revolução Constitucionalista de 1932. Ingressando no Batalhão Voluntários de Piratininga, foi preso na trincheira do Morro Vermelho, perto da Estação de Engenheiro Léfèvre na Central do Brasil, junto com o jornalista Marcelino de Carvalho, o engenheiro da Light, Adolfo dos Santos Júnior, e Alonso Pereira da Rocha.

Alfredo Mesquita guardava para si as lembranças de sua prisão até que fascinado e inspirado pelo filme *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos, concordou em escrevê-las em dois longos artigos do *Jornal da Tarde*, em outubro de 1984.

Sem qualquer autopiedade e num estilo elegante e agradável, Alfredo Mesquita nos revela, nesses artigos, momentos de humor e de sofrimento pelos quais passou quando prisioneiro. Inicia sua narrativa pelo cativeiro no Rio de Janeiro, eivado de certas mordomias (como refeições vindas diretamente da Confeitaria Colombo) e termina com a dureza do presídio de Ilha Grande, onde passou uma série de privações.

Antecipando sua futura adesão à arte cênica, é interessante anotar que durante a noite, na Ilha Grande, como distração, Alfredo Mesquita e Marcelino de Carvalho faziam uma espécie de diálogo sobre suas reminiscências que acabariam por se transformar em insólito teatro:

> O Marcelino, em cuecas, sentava-se no meio da sala sobre alta — relativamente — lata de biscoitos, vazia, vinda do Rio, eu, nos mesmos trajes, à sua frente no chão. Os ouvintes à nossa volta, como num teatro de Arena *avant la lettre* quer dizer antes da sua existência e falávamos, falávamos, relembrando passagens da vida fácil como se dizia então. [...] Tão evidente era a atenção e o prazer dos nossos jovens ouvintes que chegavam a nos sugerir — Contem aquele jantar em casa de Dona Sarah! ou aquela do baile de carnaval do Odeon [...]. E assim íamos rememorando para nosso prazer e para o deles nossa existência pregressa, transformada assim em distração da rapaziada do presídio (Mesquita, 3/10/1984).

Posto em liberdade, Alfredo Mesquita poderia então dedicar-se à continuação de sua formação cultural acadêmica que, devido à situação financeira legada por sua família, pôde ser realizada, por algum tempo, na Europa.

> [...] Em 1935 e em 1937, foi aluno da *Sorbonne*, do *Collège de France* e da *École du Louvre*. Não com o objetivo de cursar rigidamente uma especialização em literatura ou em arte. Primeiro, aquela era uma boa oportunidade de viver na Europa e assimilar o ambiente cultural; depois, cultivava o gosto de escolher determinados cursos monográficos, como a "Influência literária na pintura impressionista e pós-impressionista", um estudo sobre Toulouse-Lautrec, freqüentar a Escola de Arte do Louvre e fazer um curso sobre Versailles. O fervor com que viveu esta década de 30 está, aliás, muito bem assinalado na produção literária *A esperança da família* (Medina, 10/7/1977).

Em fins da década de 30 a recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, obra que sua família ajudou a construir, traria para seu quadro de docentes os melhores professores europeus e se constituiria, sem dúvida, no principal centro de pensamento cultural e estético do Brasil. Alfredo Mesquita faria naquela instituição dois cursos, um de história universal e outro de literatura francesa. Esteve ali acompanhado de intelectuais brasileiros que traziam uma proposta de revisão intelectual e artística extremamente importante.

> Nem sempre os distinguíamos muito bem dos modernistas, de 1922, se bem que soubéssemos muito bem que, tanto do ponto de vista geracional, quanto do ponto de vista dos conteúdos de suas propostas, eles já estavam a muitos quilômetros do que fora anteriormente colocado pela revolução modernista no Brasil. Este grupo tinha propostas de renovação tanto no campo estético, quando no campo sócio-ideológico. Nascia, então, um interesse aprofundado por questões já abordadas anteriormente, mas apenas sistematizadas naquela época.
>
> Esta reflexão, à primeira vista, parecia extremamente estetizante, mas levou a sínteses da maior importância. Uma delas é aquela que o Professor Antonio Candido fez sobre a "Formação da literatura brasileira". Ora, quando se fala em Antonio Candido, imediatamente associamos três ou quatro nomes: Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles Gomes e Alfredo Mesquita (Jacó Guinsburg).

Para que pudesse comunicar suas reflexões e pesquisas, esse grupo fundaria a célebre *Revista Clima,* indubitavelmente um dos mais significativos veículos paulistas de discussão cultural da época.

Sequioso de estar sempre ao lado de pessoas inteligentes, sensíveis e criativas e, ao mesmo tempo, à procura de uma ocupação, teve a idéia, no início dos anos 40, de fundar uma livraria chamada Jaraguá, na rua Marconi. Na verdade, o ponto de venda de livros foi muito mais um pretexto para abrir uma "sala de chá" anexa, que iria transformar-se em verdadeiro centro cultural, freqüentado pelos mais instigantes artistas e intelectuais da época. Praticamente todas as modalidades artísticas estavam ali, constantemente, representadas por seus maiores expoentes, como, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Aldemir Martins, Rebolo, Volpi, Clóvis Graciano, Souza Lima, Carlos Lacerda, Vinícius de Moraes, Tristão de Athayde, Portinari, Pancetti, Paulo Mendes Campos e até Camus, quando esteve no Brasil.

> Imagine uma livraria com um tranqüilo salão de chá nos fundos. Bem à moda inglesa, apesar de localizado no centro de São Paulo. Imagine, em tardes modorrentas, a fina flor da intelectualidade paulistana, entre xícaras de chá e bocadas de pavê, discutindo os avanços e recuos da guerra na Europa. Imagine que estamos em 1942, na Livraria Jaraguá aonde Mário de Andrade chega logo que se abrem as portas para o privilégio de tomar o chá do dia. Imagine nesse salão uma mesa só de pintores. A "Família Paulista" — Clóvis Graciano, Rebolo, Volpi — recebendo Di Cavalcanti e Zanini. Imagine Di Cavalcanti se demorando, ficando para pegar um chá com bolo grátis, à guisa de jantar (Klintowitz, 27/1/1980)[3].

Em resumo, podemos dizer que a formação intelectual de Alfredo Mesquita foi totalmente dedicada à procura de uma satisfação cultural de vida. Nada de obrigações pragmáticas, aborrecidas... Um eterno amador, como diziam seus irmãos, no duplo sentido que a palavra possui.

---

[3] Segundo Décio de Almeida Prado nem todos os artistas plásticos referidos nesta crônica freqüentaram a Livraria Jaraguá (observação feita durante a defesa da tese em 29/7/1987).

Em outras palavras, um escritor que escreveu quando quis e quando teve vontade, um advogado que usou seu escritório para reuniões culturais, um livreiro cuja menor preocupação foi a de vender livros, um crítico que escreveu apenas o que o impressionou, um estudante que não ligou aos diplomas. Alfredo Mesquita procurou a cultura no que ela tem de "vida" e se afastou de seus aspectos burocráticos.

De outra parte, porém, uma sólida e privilegiada formação para um país sequioso de homens capazes de liderar movimentos renovadores em cada expressão cultural.

A outra credencial de Alfredo Mesquita, aquela que o conduziria diretamente à fundação da E.A.D. e, de certa maneira, aquela que praticamente o afastaria de tudo o mais, seria, indubitavelmente, o exercício do teatro.

Sua vida teatral, neste sentido, iniciar-se-ia em 1936, com a representação da comédia de costumes, de sua autoria, *A esperança da família,* pelo ator de maior sucesso da época, Procópio Ferreira, que, segundo o próprio Alfredo, teria se desincumbido de maneira brilhante do personagem, tanto mais quanto este fora adaptado para o grande ator.

Apesar de ter assistido a todos os ensaios da peça, em número de cinco, tal experiência não o ajudou em nada; ao contrário, apenas o escandalizou, visto tratar-se de um processo muito rudimentar e superficial. Durante essa preparação, Procópio Ferreira não compareceu a nenhum ensaio.

Através de um processo intuitivo e bastante pessoal, Alfredo realizaria suas primeiras direções com amadores de São Paulo, encenando uma trilogia de sua autoria. Eram textos aos quais ele próprio achou mais adequado dar o nome de "fantasias" do que de peças teatrais.

Décio de Almeida Prado comenta que:

> A experiência teatral de Alfredo Mesquita a essa altura de sua vida, pouco antes dos trinta anos, embora restrita quase que unicamente ao ângulo da platéia, estava longe de ser pequena. Ele possuía um respeitável cabedal de espetáculos assistidos no Brasil e na Europa, porém somente agora aventurava-se a passar para o lado de lá da rampa (Almeida Prado, 1985, p. 14).

As três peças passavam-se em três fazendas diferentes e eram eivadas de danças e músicas tipicamente paulistas.

A primeira, chamada *Noite em São Paulo,* estreou em 1936. Tratava-se de uma montagem apoiada, em parte, sobre uma reminiscência de infância.

O modelo longínquo que o inspirara, era o drama *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos.

Dois anos depois, fêz *Casa assombrada* e encenou sua trilogia, em 1939, com *Dona Branca*. Neste último espetáculo, participou, como estreante, Décio de Almeida Prado que seria posteriormente um de seus mais importantes colaboradores na E.A.D.

Talvez, em busca de uma prática mais desenvolvida do trabalho de diretor, Alfredo Mesquita tenha assistido, em 1935 e 1937, em Paris, aos cursos de Dullin e Baty. A procura de conhecimentos para se dedicar mais a fundo à direção teatral, entretanto, não viria dali.

> [...] Eu não aprendi nada, porque eu não vi nem o Dullin, nem o Baty. Os cursos deles eram dados numa sala muito pequena. A gente se inscrevia e tinha um ator da companhia que dava a réplica ao texto lido e corrigia uma coisa ou outra. Era só isso. Nas duas escolas, o método era o mesmo. Eu cheguei à conclusão de que se fazia um cursinho minúsculo, apenas como maneira de atrair jovens talentosos para suas companhias. Esse era o único interesse deles (Alfredo Mesquita).

As experiências amadoras de 36 a 39 — na medida em que seguiram a mesma fórmula (um misto de teatro e festa folclórica) — começaram por cansá-lo. Tais montagens, contudo, aliadas a seu crescente interesse intelectual pelo teatro, proporcionaram-lhe as motivações e o conhecimento necessário para a fundação, em 1942, do Grupo de Teatro Experimental. Durante os anos que esteve à frente do GTE, Alfredo Mesquita coordenava e dirigia o elenco na base do esforço pessoal, da intuição brasileira, como ele mesmo disse, além de se orientar pelas idéias teatrais de Jacques Copeau, colhidas na leitura de seus ensinamentos. Era, ao mesmo tempo, diretor artístico e mestre dos jovens amadores da alta sociedade paulistana.

A origem do GTE é assim relatada pelo próprio Alfredo Mesquita:

> Entre as pessoas de freqüência regular (na Livraria Jaraguá) estava Pussy, filha do cônsul inglês que era a diretora do English Players. Nessa época, havia alguns brasileiros no grupo inglês e Pussy teve então a idéia de juntar os dois grupos, com a qual eu topei imediatamente. Nesse momento eu ensaiava Musset para a Cultura Artística e Pussy ensaiava Bordeau para o English Players. Para fazer a fusão dos dois grupos nós apresentamos os dois espetáculos e fundamos o Grupo de Teatro Experimental (SNT, 1977, v. II, p. 24).

O roteiro percorrido por Alfredo Mesquita através do teatro amador, na década de 40, encaixava-se perfeitamente no dos grupos cariocas que renovavam então a cena brasileira.

A seqüência de montagens e de dificuldades cênicas representadas por autores como Musset, Molière, Aristófanes, Shakespeare, Tennessee Williams etc., leva-lo-ia cada vez mais à constatação da urgente necessidade de fundar uma escola de teatro.

Segundo depoimentos de componentes do GTE, Alfredo conseguia transmitir estilo de representação, ritmo de falas e de espetáculo ao grupo, mesmo trabalhando com amadores bastante indisciplinados, que possuíam pouco ou quase nenhum conhecimento da arte teatral. Para que isto acontecesse, praticamente fazia de tudo, uma direção total, desde a escolha das peças, leituras de mesa, marcações, execução de figurinos etc. (Vergueiro, 1985, p. 19).

A idéia do novo teatro já era quase vitoriosa em 1948. Outros grupos surgiam e os profissionais começavam, desajeitadamente, a aderir. A disponibilidade amadora começava a desaparecer em São Paulo, em favor de um rigor profissional.

Décio de Almeida Prado relata que Alfredo Mesquita lhe confiara, desde *A noite em São Paulo,* sua insatisfação com a precariedade amadora de atores que faltavam aos ensaios, que chegavam atrasados, que conversavam — uma difusa irresponsabilidade em face do teatro como arte e como realização coletiva. Ele, no fim, se desligaria do GTE, por esse motivo. A verdade é que, tendo amadurecido como homem de teatro, sentia necessidade de quadros menos instáveis (Almeida Prado, 1985, p. 14).

No mesmo ano de 1948, Franco Zampari construiria uma casa de espetáculos somente para os grupos amadores, a partir de um espetáculo-denúncia do Grupo de Teatro Experimental, chamada *Improviso do GTE.*

A idéia de Fundação da Escola de Arte Dramática era, naquele momento, para Alfredo Mesquita, um caminho sem a mínima possibilidade de volta e ele escrevia, da seguinte maneira, sobre sua obstinação:

> Resta a fazer muito mais. E ainda aqui, acho que têm os amadores, mais essa "missão" a cumprir: formar atores, diretores, técnicos de teatro, inexistentes ou apenas improvisados entre nós. O que o nosso teatro pede no momento são elementos de formação cultural, técnica e profissional, completa. Chega de tentativas, de remendos, de improvisações. Para a "formação" desse novo pessoal de teatro são necessárias "escolas de teatro" a exemplo do que se faz no estrangeiro. Dir-me-ão que nem todos os grandes artistas e diretores estrangeiros, nem sequer a sua maioria, passou por escolas de arte dramática. A objeção não procede: é que nos países europeus, como nos Estados Unidos, há "uma cultura" teatral, há um teatro, há o exemplo, há, enfim, uma tradição importantíssima. Quem lá chega a fazer teatro já viu muita coisa, e se chega a realizá-lo, o faz após longo trabalho, sob a direção, sob as vistas severas e exigentes de um diretor experimentado, conhecedor profundo do *metier,* pois diretores não se improvisam. A freqüência ao bom teatro, o trabalho sob direção inteligente e acertada, podem suprir, como de fato suprem, a escola, equivalendo a um curso. Entre nós, porém, o que poderiam ver ou assimilar atores e diretores que vinham mais tarde a representar ou dirigir um trabalho? Nada. Ou pior, viam o que haviam por aí e que só servia para lhes estragar o gosto. Mais ainda, para interpretar ou conceber a execução de uma peça de valor — uma peça que mereça esse nome — é necessária certa cultura geral, a par de uma grande cultura teatral, coisas inexistentes, com raras e honrosas exceções, entre nós. Hoje em dia, nesse sentido, começam apenas a surgir pretensões, ainda mais: fala-se, com a boca cheia, em O'Neill, em Lorca ou Pirandello: quem será capaz de interpretá-los, de

> realizá-los no palco? Muito poucos. Haja vista certos espetáculos que nos apresentam, e que apesar de visível esforço, da boa vontade, do trabalho que representam, são verdadeiras aberrações, contra-sensos do princípio ao fim, onde a falta de orientação, de gosto, de cultura, enfim, é patente e dolorosa. Daí a nossa convicção de que, no entanto, o que precisamos é de escolas. Escolas em que se formem artistas, diretores, técnicos, todo o número e variado pessoal que exige o verdadeiro teatro (Mesquita, 27/4/48).

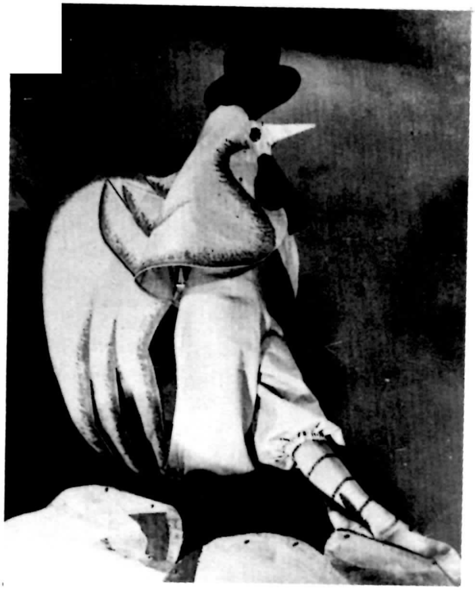
O que muitos sonhavam estava, portanto, sendo realizado. E coube a Alfredo Mesquita o pioneirismo de criar uma verdadeira escola de teatro. Seja por sua formação cultural diversificada e *sui-generis;* pela família que o amparou; pelo desprendimento do fator comercial; por sua recusa ao sucesso fácil; pelas pessoas de alto nível artístico e intelectual que sempre o cercaram; por sua presença sempre marcante como espectador a assistir teatro e a acompanhar a vanguarda estrangeira; pela coragem de intuitivamente lançar-se na direção de jovens amadores; por seu espírito obstinado e, finalmente, por seu rigor e liberdade.

A Escola de Arte Dramática de São Paulo teve sua aula inaugural no dia 2 de maio de 1948 proferida por Paschoal Carlos Magno, como se Alfredo Mesquita quisesse homenagear aquele que, ainda na década de 30, teria dado os primeiros passos rumo à renovação do teatro brasileiro. Na platéia estavam os 37 alunos pioneiros daquela Escola humilde que não teria lugar para nascer não fosse a gentileza da diretoria do Externato Elvira Brandão, Dona Aída Brandão Caiubi, que lhe cedeu uma de suas salas de aula.

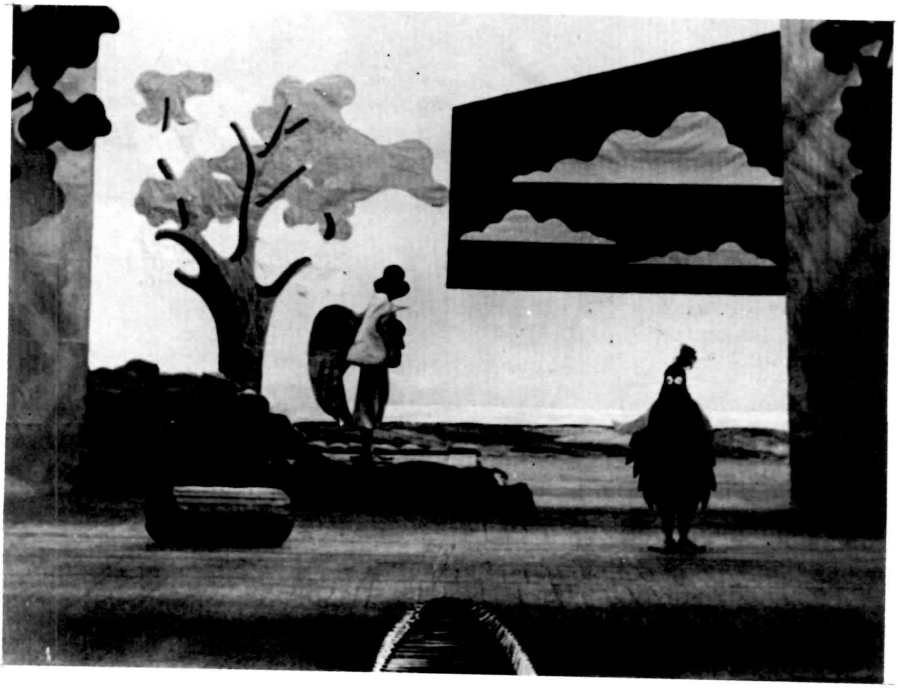
Sem existir, ainda, em São Paulo, um grupo profissional (o T.B.C. seria inaugurado cinco meses depois), a E.A.D. já formava atores, quase que por uma previsão de Alfredo Mesquita de que o movimento amador tenderia ao profissionalismo.

A Escola funcionaria com recursos do próprio Alfredo Mesquita e teria, como primeiros professores, pessoas de São Paulo que abraçavam sua causa. Pessoas que, como ele, tinham o espírito preparado para fazer do ensinamento, ato de desprendimento e não simples profissão. Alfredo Mesquita nos revelou que somente pôde começar a pagar os professores a partir de 1951, quando obteve um convênio com a Prefeitura de São Paulo. A verdade é que Alfredo Mesquita, de maneira sempre muito pessoal, e pela força de seu entusiasmo, acabaria trazendo para integrar sua missão os melhores nomes do teatro nacional e até alguns do quadro internacional, que atenderiam a seu apelo, justamente porque comungavam de sua crença numa arte teatral maior. Sonhavam em fazer uma espécie de reforma moral no teatro brasileiro.

Já naquele ano de 1948, funcionando em instalações precárias, os planos da Escola eram um reflexo do entusiasmo contagiante de seu criador. Dentre outras coisas, havia a previsão de organização de ciclos de confe-



Os pássaros, de Aristófanes. Dir.: Alfredo Mesquita, 1945. Cen. e fig.: Clóvis Graciano. Grupo de Teatro Experimental (arq. E.A.D.).



Os pássaros, de Aristófanes. Dir.: Alfredo Mesquita, 1945. Cen. e fig.: Clóvis Graciano. Grupo de Teatro Experimental (arq. E.A.D.).

A bailarina solta no mundo, de Carlos Lacerda. Dir.: Alfredo Mesquita, 1945. Grupo de Teatro Experimental: Lalá Ippolito e Rui Mesquita (arq. E.A.D.).

A bailarina solta no mundo, de Carlos Lacerda. Dir.: Alfredo Mesquita, 1945. Grupo de Teatro Experimental (arq. E.A.D.).

Alfredo Mesquita e o cenógrafo Clóvis Graciano no cenário da peça *Fora da Barra*, de Sutton Vane. Grupo de Teatro Experimental (arq. E.A.D.).

rências; a obtenção de lugares gratuitos para os alunos junto às companhias nacionais ou estrangeiras; pleitear junto às companhias profissionais preferências, na composição de seus elencos, pelos atores formados pela E.A.D.; a organização, a médio prazo, do "Teatro das segundas-feiras" na capital, bem como excursões ao interior e outras capitais; as bolsas de estudo no exterior para o aluno que mais se destacasse durante o curso; a construção do prédio próprio com salas de aula; os *ateliers*; as salas de espetáculos; os armazéns; a biblioteca etc.

Muitos desses planos acabariam por se concretizar, outros, como a construção de um prédio próprio, não puderam ser resolvidos até hoje, quando a Escola se encontra no domínio da Universidade de São Paulo (no momento em que estamos escrevendo este capítulo, vemos na USP os alicerces do prédio com o qual Alfredo sonhava já em 1948).

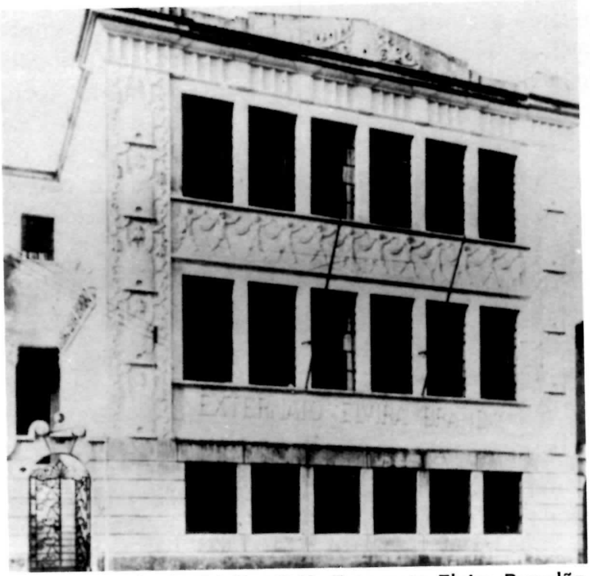
A verdade é que seu idealizador teve de, numa tarefa "kafkiana", andar pelos corredores das repartições públicas, buscando apoio para melhorar as condições de instalação da Escola. Após a gentileza inicial de Dona Aída Brandão Caiubi, seguida pela de Franco Zampari, que lhe emprestou algumas salas mais adequadas, no segundo andar do T.B.C., conseguiu, por esforço próprio, introduzir algumas melhorias e teve seu primeiro teatrinho na rua Maranhão. Na década de 60, veio a ocupar, finalmente, o primeiro edifício público, o Liceu de Artes e Ofícios, na avenida Tiradentes.

A Escola funcionava à noite, fornecia aos alunos uma sopa e tinha um vestibular que premiava o talento, permitindo assim o acesso ao teatro profissional a alunos provenientes de famílias pouco abastadas.

A E.A.D., apesar de tudo, cresceu e, ironicamente, veremos o Estado, que muito pouco a ajudou, receber "de bandeja", em 1968, uma Escola de Teatro completa: um corpo docente de alto nível, biblioteca invejável, guarda-roupa farto e muitas outras instalações.

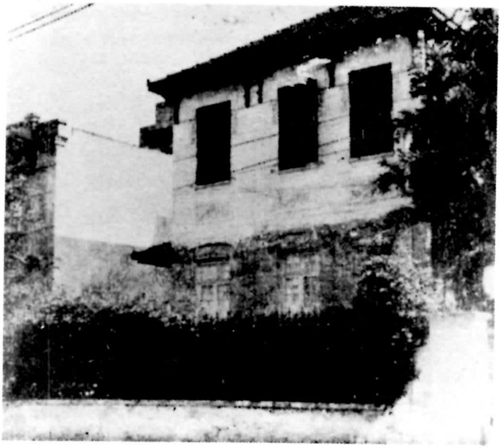
Antonio Candido colocou a E.A.D, por seu estilo, como um dos pilares da democratização das instituições culturais, iniciada em 1920 pela instrução pública, ampliada na década de 30 pelo saber universitário, que seria finalmente completada pela E.A.D., na década de 40, em relação ao teatro. Segundo o emérito professor, "a E.A.D. representa etapa mais madura, porque realizou suas tarefas recorrendo sobretudo aos elementos locais, isto é, de um meio já mais capacitado pelas etapas precedentes" (Candido, 1985, p. 9).

Alfredo Mesquita "[. . .] encontrara finalmente a missão de sua vida, a meta para qual vinha tendendo desde a mocidade — ou talvez desde a infância. Tem quarenta anos de idade e doze de atividade teatral esparsa (Almeida Prado, 1985, p. 14).


EXTERNATO ELVIRA BRANDÃO

Primeira sede da E.A.D., 1948. Externato Elvira Brandão (arq. Externato Elvira Brandão).

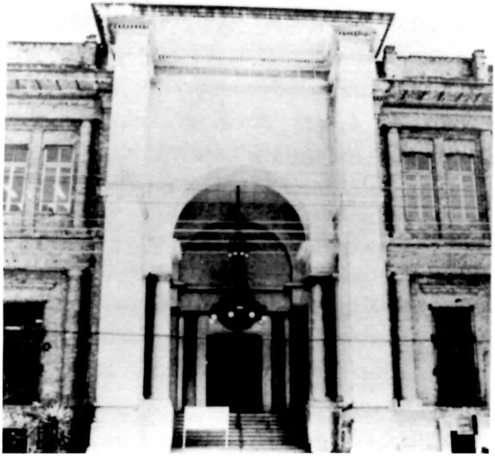
Segunda sede da E.A.D. Teatro Brasileiro de Comédia (arq. RTC).



Sede da E.A.D.
Rua Maranhão, 491
(arq. Ruthinéa de Moraes).

REPERTÓRIO
EXCURSÕES

Teatrinho da E.A.D., 1955.
Rua Maranhão, 491
(arq. E.A.D.).



Liceu de Artes e Ofícios.
Última sede da E.A.D.,
antes de se instalar
definitivamente na
Cidade Universitária
(arq. RTC).

III. O conteúdo

> Foi então que, de repente, teve uma idéia genial: criar o mundo! Só assim teria uma ocupação, trabalho enfim que, por mais que digam, é um santo remédio — se não o único — para essas sensações de vazio, de profunda depressão. Porque, para ser fraco, Deus andava mais é deprimido. Como qualquer um de nós. (Não somos feitos à sua Imagem?).
>
> Iria, pois, tirar o mundo, mais do que o mundo, o Universo do nada. Formidável!
>
> E, assim, de uma hora para outra, por obra de uma simples idéia, para Ele tudo mudou: ficou alegre, ativo, animado. E não perdeu tempo [. . .].
>
> Alfredo Mesquita, "Gênesis".

Teoria

Muitas escolas, sejam elas de teatro ou não, são fundadas sem objetivos programáticos, são estruturas curriculares com conteúdos indefinidos que mal dão conta dos mais simples objetivos a que se deveriam propor. No caso de uma escola de teatro, o mínimo que se deveria exigir de sua estrutura e conteúdo é que dali saíssem atores que soubessem interpretar papéis. A E.A.D., ao contrário — e esse talvez deva ter sido um dos grandes motivos de seu posterior sucesso — foi uma instituição que nasceu do descontentamento com um certo tipo de teatro e da busca de uma nova ética e estética da cena.

Já foi dito que Alfredo Mesquita, junto com os amadores do Rio e de São Paulo, pretendiam renovar o teatro e a E.A.D. seria, na visão de seu fundador, uma resposta concreta e sistemática para a formação de um novo ator. Um novo ator que fosse considerado um criador ao mesmo nível do poeta ou do pintor, e que servisse, antes de tudo à arte, e não ao lucro comercial apenas. Alfredo sabia que, para conseguir esse intento, o ator necessitava de uma escola que o preparasse para tal e, nesse sentido, perfilava-se com a vanguarda teatral da Europa do final do século XIX e início do século XX[1].

Dessa maneira, o grande problema que se colocava para Alfredo Mesquita, na época, era o de que não existiam, aqui no Brasil, modelos a seguir[2], o que o obrigou novamente a improvisar, tendo por base suas leituras, suas viagens e, principalmente, suas experiências ao dirigir amadores.

As escolas que visitara na Europa serviam para uma realidade completamente diferente da brasileira, como era o caso, por exemplo, do Conservatório de Paris, que só era pertinente à própria França. Como vimos, também as aulas que freqüentou nos cursos de Dullin e Baty não passavam de exercícios superficiais. Talvez a instituição que mais o tenha inspirado, nesse sentido, tenha sido a Dramatic Workshop de Nova York. Segundo declarações de Alfredo Mesquita,

> era uma escola muito interessante, que apresentou alguns espetáculos como *Juno e o pavão* e um Calderón de la Barca. Era uma escola bem organizada, faziam muita mímica, expressão corporal, ginástica, etc. Entretanto na parte cultural não existia nada.

Alfredo Mesquita fundou a E.A.D. à maneira brasileira, isto é, improvisadamente, e aos poucos é que ela foi-se formando, segundo as necessidades brasileiras, ou seja, os problemas do teatro nacional. Era preciso sentir o que os alunos precisavam e ir criando um curso, suprimindo outro e assim por diante. Um fato entretanto é certo, a principal ênfase dada por ele seria ao aspecto cultural.

> Eu sempre achei... toda a base minha é essa: o problema brasileiro é problema cultural. Se nós já estávamos naquele tempo com problemas e ainda estamos, é por falta de cultura. Dentro das minhas possibilidades eu queria colaborar nesse sentido. Eu ensinava diariamente para os alunos que o teatro deveria ser, principalmente, criação de cultura. Todo país culto cria um teatro e há uma coincidência perfeita do ponto maior de desenvolvimento cultural de um país com o melhor teatro desse país. O ponto mais alto da cultura grega é o V século, época do melhor teatro grego. Na França, o século de Louis XIV, que teve o

---

[1] "A fronteira é bem perceptível na maioria dos países: na França passa por Antoine, Lugné-Poe, Copeau; na Alemanha, pelos comediantes da Volksbühne; na Rússia, por Stanislavsky; na Itália, por Ruggero Ruggeri, Emma Gramática, Maria Melato; na Espanha, por Maria Guerrero, Fernando Dias de Mendonza. Vemos, em todos os países modernos e mais ou menos na mesma data (os últimos anos do século XIX), surgir um tipo de comediante para o qual a preocupação artística é parte integrante da existência social" (Duvignaud, 1972, p. 156).

[2] "No Rio já havia escola de teatro. A Escola do Serviço Nacional de Teatro, do Conservatório Nacional, tinha uma orientação até bastante séria [...]. Mas o Conservatório, não sei se, porque era oficial, não tinha uma estrutura tão bem pensada como a da Escola de Arte Dramática. Era uma coisa um pouco de funcionalismo público. A E.A.D. tinha um espírito diferente, era todo um trabalho de uma comunidade para construir um novo teatro" (Sábato Magaldi).

> teatro de Corneille, Racine e Molière. Na Inglaterra, a época elisabetana, que teve o teatro de Shakespeare. Na Espanha, o chamado "Século de Ouro" que teve Calderón de la Barca e Cervantes. Então o teatro foi sempre divulgação de cultura e era o que nós precisávamos aqui. Teatro nós não tínhamos aqui, mas nós poderíamos começar a ensinar, através do teatro. Então eu dava a maior importância à cultura dos alunos, que, em sua grande maioria, eram completamente "broncos", não sabiam nada de nada[3].

O comediante da E.A.D., portanto, deveria possuir não só uma boa preparação técnica, mas também uma cultura geral satisfatória, exigida, por um lado, para compreender as implicações trazidas por grandes textos da dramaturgia universal e, por outro, para entender e se fazer entender pelos diretores desse novo teatro, quase todos com ótima formação intelectual.

A matéria-prima do novo teatro deveria ser um corpo de ator treinado e dotado de cérebro perspicaz. Nesse sentido, consciente ou inconscientemente, iriam existir muitos pontos de contato entre o currículo da E.A.D. e o da Escola Profissional do Vieux Colombier, em suas duas versões de 1915 e 1920. Copeau também pensava em desenvolver o físico de seu ator e educar seu cérebro, para ele um binômio indissolúvel em qualquer trabalho de preparação.

Assim, a estrutura montada por Alfredo Mesquita era fundamentada em um tripé básico: formação cultural, fundamentos técnicos e trabalho de interpretação propriamente dito. Os dois primeiros itens, evidentemente, deveriam preparar o aluno para a plena realização do último.

Esse tripé básico já existia em embrião, desde a fundação da Escola, com as seguintes matérias: história do teatro, drama e comédia (interpretação), impostação vocal, mímica e francês. Tal estrutura seria aperfeiçoada em 1951-52, quando foram introduzidas as seguintes disciplinas: preparatório, estética geral e estética da língua portuguesa, ritmo e português. A partir daí, algumas modificações, não muito substanciais, de conteúdo e de carga horária, redundariam apenas em aperfeiçoamento do modelo original.

No que diz respeito à formação cultural do aluno, considerada prioritária por Alfredo Mesquita, havia, em primeiro lugar, ênfase muito grande no ensino da história do teatro universal e, especificamente, no teatro greco-romano, clássico francês e elisabetano.

---

[3] Sábato Magaldi nos revelou que a idéia de Alfredo Mesquita foi sempre a de montar uma escola de teatro completa, com cursos de dramaturgia, cenografia etc. Direção teatral deveria ser comparada a uma espécie de pós-graduação, que só seria feita pelo aluno que tivesse completado o curso de interpretação. Na década de 60, a E.A.D. incorporaria em sua estrutura os cursos de dramaturgia, crítica e cenografia que, após a anexação, ficaram a cargo da Escola de Comunicações Culturais da USP (Sábato Magaldi).

Para se ter uma idéia da importância dada a esse conhecimento histórico, vejam-se os seguintes dados: de um total de 1.200 aulas, incluindo-se aí aquelas dedicadas às montagens de espetáculo, a matéria consumia, em geral, cerca de 350 horas, ou seja 30% do total. Como se isso não bastasse, era eliminatória nos dois primeiros anos. Isso quer dizer que, por mais talentoso que fosse o aluno, não poderia continuar cursando a escola, se fosse reprovado nessa matéria [4].

Em 1952, bastou Décio de Almeida Prado ter-se referido à dificuldade de os alunos entenderem o teatro grego, sem os conhecimentos de mitologia, da qual ele também tinha que fornecer as primeiras noções, para que esta fosse imediatamente incluída como disciplina obrigatória, perdurando até fins da década de 60.

A opção, portanto, era pela verticalidade da abordagem teórica. Segundo Sábato Magaldi, haveria tempo, durante os três ou quatro anos, para um estudo mais abrangente e panorâmico, e, no caso da E.A.D., o curso era dado com base em leituras, bastante aprofundadas, dos principais textos de cada período histórico.

Como história do teatro foi a disciplina que menos se modificou, praticamente todos os alunos que passaram pela E.A.D. leram, estudaram e analisaram os seguintes textos durante o curso: *As suplicantes, Os persas, Prometeu acorrentado, Os sete contra Tebas, Agamenon,* de Ésquilo; *Electra, Antígone, Édipo rei, Édipo em Colona,* de Sófocles; *Electra, Medéia, Hipólito,* de Eurípedes; *Os arcanânios, Os cavaleiros, As nuvens, As rãs, Os pássaros, Lisístrata,* de Aristófanes; *O anfitrião, Comédia da panela, O gorgulho, Os cativos, Os Meneamos, O soldado fanfarrão,* de Plauto; *Os adelfos,* de Terêncio; *Medéia, Hipólito,* de Sêneca; *Jeu d'Adam, O milagre de Teófilo, Le jeu de la Feuilée, A farsa do mestre Pathelin,* do teatro medieval; *O Cid, Horace, Cinna,* de Corneille; *Berenice, Fedra,* de Racine, *As preciosas ridículas, Tartufo, Don Juan, Anfitrião, Georges Dandin, O misantropo,* de Molière.

Sobre os textos de Shakespeare era dado em geral, pelo professor Paulo Mendonça, um curso monográfico, onde se analisavam quase todas suas peças.

Esse tipo de ensino, a nosso ver, era ainda mais adequado para uma escola de interpretação e, portanto, para alunos que, necessariamente, teriam de estar sempre às voltas com a complexidade dos personagens dramáticos que iriam representar. A compreensão apurada de textos clássicos tão ricos daria aos alunos uma abertura de consciência cultural que, com um pouco de esforço, poderia proporcionar-lhes o entendimento perfeito das obras contemporâneas.

---

[4] À guisa de curiosidade apenas, vale lembrar que foi dada aos alunos pela primeira vez, a partir de 1956, a oportunidade de prestarem, nessa disciplina, exame em 2.ª época. O primeiro a se beneficiar dessa medida foi o ator Francisco Cuoco, que conseguiu uma penosa aprovação com o professor Sábato Magaldi, somente na 2.ª época (Vargas e outros, 1985).

Os estudos de outros períodos, inclusive a análise de textos de vanguarda, eram sempre completados por outras matérias. Nas disciplinas drama e comédia, para citar duas, não raro os professores faziam verdadeiras análises históricas do teatro contemporâneo e também de vários dramaturgos brasileiros. Em 1950, por exemplo, tínhamos Ruggero Jaccobi, dissecando *O imbecil*, de Pirandello, *A mais forte*, de Ibsen ou *O mentiroso*, de Goldoni; Alfredo Mesquita analisando *O diletante*, de Martins Penna, *O julgamento*, de Kafka ou Décio de Almeida Prado falando sobre *Mourning becomes Electra*, de O'Neill.

O estudo da história do teatro, através de leituras aprofundadas de grandes textos, permitia ao aluno um contato com várias e bem construídas personagens, antes mesmo de interpretá-las. Tal metodologia por si só, na medida em que usava para a explicação histórica o material ficcional básico para a interpretação, era extremamente motivadora e agradável para os futuros atores.

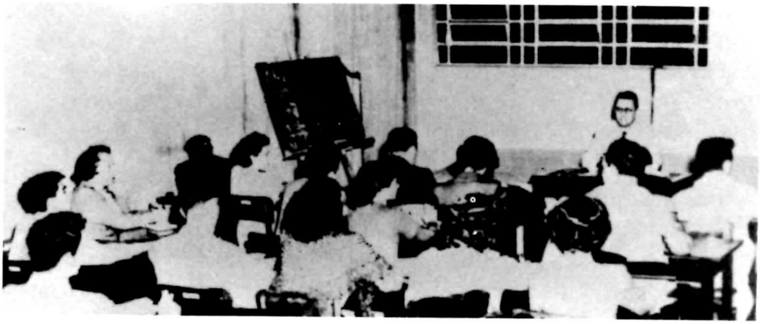
O primeiro mestre dessa matéria foi Décio de Almeida Prado que a ministrou até 1956, quando iniciou na Escola um curso de estética teatral. Em 1950, passou a ser ajudado por Paulo Mesquita Mendonça e, desde 1953, a disciplina contou também com a presença de Sábato Magaldi. Paulo Mendonça não abandonaria mais a disciplina até a anexação da E.A.D. à USP e Sábato Magaldi cederia o lugar a Clóvis Garcia, somente em 1967.

Quanto à competência dos professores responsáveis por essa disciplina, seriam dispensáveis maiores comentários pelo que hoje eles representam no cenário crítico do país. Entretanto, cabe observar que, na época, já eram considerados autoridades no assunto. A respeito, por exemplo, de Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita nos confidenciou que Barrault, quando esteve no Brasil, leu as críticas traduzidas do mestre e ficou muito impressionado com a qualidade das mesmas e Vittorio Gassman, que as leu no original, disse que não haviam críticos pela Europa daquele nível.

Sábato Magaldi foi convidado para lecionar, quando já era tido, na época, como o melhor crítico teatral do Rio de Janeiro. Atesta também a importância da E.A.D., a acolhida que deu a tal convite, pois, nos disse ele, tão logo o recebeu, largou tudo no Rio de Janeiro e mudou-se definitivamente para São Paulo.

O mesmo fato é extensível a Paulo Mendonça e Clóvis Garcia pela simples leitura de seus currículos (v. apêndice).

Muitos podem estranhar que a disciplina história do teatro brasileiro tenha passado a figurar no currículo da E.A.D. somente em 1962, portanto quatorze anos após sua fundação. Sábato a introduziu logo depois da pu-



Aula de história do teatro, 1950. Décio de Almeida Prado (arq. E.A.D.).

Aula de dicção e impostação da voz, 1955. Prof.ª Magdalena Lébeis e alunos. Sede da E.A.D., à rua Maranhão (arq. E.A.D.).

blicação, na mesma data, de seu livro *Panorama do teatro brasileiro* e o atraso pode ser justificado por não haver, antes da referida publicação (a primeira leitura sistemática da história da dramaturgia brasileira), uma consciência maior da importância de nossos autores. Essas aulas ficariam nos anos seguintes sob a responsabilidade da poeta e dramaturga, Renata Pallottini, que fornecia aos alunos uma visão panorâmica de nosso teatro, de Anchieta até aqueles dias. Anteriormente, além de alguns estudos de autores isolados, em época de montagens, Alfredo Mesquita, em seu curso preparatório, a partir de 1957, fazia algumas incursões dissertativas sobre o teatro brasileiro mais recente. Procurava, nesse primeiro contato, dar aos alunos a consciência de que a E.A.D. nasceu dentro de um contexto de renovação e que se quisessem freqüentar a instituição deveriam encarar a arte do teatro com a seriedade dos novos tempos.

O conteúdo de tal matéria era assinalado por itens como: considerações sobre a carreira do ator, suas dificuldades e deveres; moral e ética profissional; as companhias nacionais itinerantes (Leopoldo Fróes, Abigail Maia, Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes); companhias estrangeiras (portuguesas, italianas, francesas); autores nacionais (Cláudio de Souza, Raul Pederneiras, Oduvaldo Viana, Juracy Camargo); movimento dos grupos amadores de São Paulo (Afonso Arinos: *Reisadas*, 1915; *O contratador de diamantes*, 1918; GTE, 1942; GUT, 1945); movimento paralelo no Rio (*Os comediantes*, Ziembinski; *O vestido de noiva*, Nelson Rodrigues; Paschoal Carlos Magno); fundação do T.B.C. em São Paulo, Franco Zampari, 1948; a E.A.D., fundação, 1948.

Sendo a E.A.D. uma escola que praparava pessoas para o exercício da comunicação, da expressão, importância muito grande também sempre foi dada à língua portuguesa. A matéria deveria, em primeiro lugar, ser eliminatória no vestibular e, depois, suprir as graves deficiências de que sofriam os alunos nesse domínio. Segundo Alfredo Mesquita, era tópico indispensável porque, por vezes, o estudante entendia a matéria teórica, mas não sabia expressar corretamente seu conteúdo, o que prejudicava sensivelmente a avaliação de tais cursos. Se isso não bastasse, em última instância, era através dessa língua que o futuro ator deveria comunicar seu papel ao público. Uma única professora — Leila Coury [5] — foi a responsável por essa disciplina desde 1950 até 1968 e os alunos ali aprendiam fundamentamente interpretação de texto, redação e exercício de linguagem dialogada, além de regras gramaticais e estudos sobre as estruturas dos versos. Nada mais orgânico, se pensarmos no fato de que os atores, em suas montagens, estariam sempre fazendo interpretação de texto, usando a linguagem dialogada e, não raro, fazendo exercícios sobre o teatro em versos.

---

[5] A professora Leila Coury quando da publicação deste livro, ainda ministrava aulas de português na E.A.D., sendo portanto a mestra que mais tempo trabalhou na instituição.

Ainda a respeito dessa matéria, foi introduzido, por três anos, para que os alunos pudessem expressar melhor os valores inerentes à própria língua nacional, o curso de estética da língua portuguesa, ministrado, em 1951, pelo poeta Guilherme de Almeida e, nos dois anos subseqüentes, por Nilo Scalzo. A disciplina dedicou-se aos principais poetas brasileiros; em especial, a Olavo Bilac e Cruz e Souza, tendo sido também examinada a poesia surrealista. Nesse contexto, os alunos tinham a oportunidade de analisar detalhadamente o estilo de cada poeta e depois usar sua criatividade, declamando-os em classe.

Não menos importante, para tal formação cultural, foi a inclusão da língua francesa, a cargo do professor Luiz Contier, por dez anos. A inclusão se explica, visto que, além da formação cultural de Alfredo Mesquita ter sido basicamente francesa, a principal inspiração do idealizador da E.A.D. foi, sem dúvida, o teatro daquele país, justamente por seu vanguardismo e pela farta bibliografia lá existente. Numa época em que as obras de teatro eram raramente traduzidas, a biblioteca da escola possuía uma enorme quantidade de livros em francês. Se examinarmos os minuciosos relatórios anuais, feitos pelas bibliotecárias, vamos constatar, surpreendentemente, que a circulação dos livros em francês se equiparava à de obras em português e, que a quantidade de escritos sobre o teatro francês era tão majoritária que, se somássemos os livros referentes ao teatro de outros países, teríamos, em relação àquele, quase um equilíbrio. É importante, portanto, salientar o fato de que a língua francesa, para os alunos da E.A.D., não significava apenas enriquecimento cultural, mas também a própria sobrevivência estudantil, na medida em que teriam, muitas vezes, de ler no original os textos necessários para seus trabalhos escolares.

Se história do teatro, português e francês se mantiveram, desde o início da E.A.D. até a anexação à Universidade de São Paulo, em 1968, com um conteúdo e didática semelhantes, o mesmo não podemos dizer da disciplina estética. Inicialmente, era como já vimos, um estudo ligado diretamente à literatura em que não se considerava a matéria em seu aspecto teatral. Posteriormente, em 1950, a cargo de Lourival Gomes Machado, o curso foi ministrado nas dependências do Museu de Arte Moderna e dirigido quase totalmente à reflexão sobre as artes plásticas. Não encontramos no programa do referido curso uma só vez a expressão teatro ou mesmo cenografia. Estudaram-se principalmente escultura, arquitetura e pintura na Grécia, em Roma, na Idade Média e, finalmente, algumas aulas sobre as artes plásticas modernas, com uma preleção de Bruno Giorgi sobre a escultura, e outra de Lívio Abramo sobre suas gravuras.

Em 1951, o professor francês Gaston Granger falaria, pela primeira vez, nos problemas da estética da obra de arte teatral, após uma longa exposição sobre as artes plásticas, e terminaria falando sobre cinema. Os temas ligados à arte cênica desenvolvidos por Granger foram: o prazer estético no teatro, estudo do universo teatral, Diderot e Gordon Craig.

O primeiro estudo de aspectos estéticos voltados para as preocupações do ator seria proposto, em 1953, pela professora Gilda de Mello e Souza. Sentimos, pelo conteúdo de seu programa, que seu principal esforço era o de levar o aluno-ator a pensar criticamente sobre seu trabalho como comediante e a desenvolver maior consciência de seus objetivos artísticos e sociais.

Vale notar que ela discutia em classe temas extremamente polêmicos para o ator como: suas relações com o produtor e o consumidor; a importância da inspiração e do raciocínio; a função da obra de arte na sociedade, as sanções sociais compreendidas na glória, no sucesso, no esquecimento, no ridículo e na opinião pública, além de um estudo detalhado sobre a vestimenta em todas as épocas.

Para exame final, os alunos deveriam tentar refletir sobre um tema de conseqüência fundamental para o futuro trabalho do ator, como, por exemplo, "o artista ao criar, é ao mesmo tempo livre e prisioneiro".

Em 1956, o curso de estética teatral apareceu pela primeira vez e o professor que a introduziu foi Décio de Almeida Prado, que passou a ministrá-la concomitantemente com as aulas de Gilda de Mello e Souza. O referido curso atinha-se a uma reflexão sobre os principais movimentos artísticos, desde o Romantismo, com a análise do *Prefácio de Cromwell*, de Victor Hugo, passando pelo Naturalismo, incluindo-se as propostas de encenação de Antoine e chegando finalmente a discutir o teatro de vanguarda, com ênfase especial no teatro do absurdo.

Esse curso, onde eram discutidos textos dramatúrgicos de diferentes épocas, servia também para completar o conhecimento de história do teatro que chegava somente até Shakespeare. A matéria foi retirada do currículo no início da década de 60, quando o curso de interpretação voltou a ser de três anos.

Sendo a E.A.D. uma instituição totalmente direcionada ao trabalho do ator, Alfredo Mesquita decidiu introduzir psicologia, em 1951, como atividade extracurricular e, em 1952, no rol das disciplinas obrigatórias, a cargo de Pedro Balaz. Devido ao caráter eminentemente emocional do trabalho executado pelos atores o referido professor fazia atendimento individual, principalmente para alunos do primeiro e segundo ano. Nessas entrevistas, o educando podia falar livremente de seus problemas e, assim, deixar seu espírito mais a vontade para um trabalho saudável na abordagem do personagem. É sabido que problemas emocionais em lugar de ajudar, somente atrapalham o ator em seu exercício, que sempre exige uma disciplina extremamente racional. Em classe, o prof. Pedro Balaz, transmitia aos alunos, conceitos gerais que forneciam subsídios para o melhor entendimento do esquema de funcionamento da sensibilidade, dos reflexos, dos instintos e dos hábitos. Os alunos estudavam as sensações e a formação das imagens no cérebro. Treinavam a percepção, a memória e a atenção. Compreendiam e testavam o limite no consciente, do inconsciente e as diferenças entre vários tipos de personalidades. Todo esse estudo era material de aplicação direta no trabalho de desempenho de papéis. Dessa maneira, a cadeira de psicologia podia ser considerada, na E.A.D., como um verdadeiro laboratório aplicado aos principais problemas enfrentados pelo ator.

Para se ter uma idéia do vanguardismo de tal disciplina, em 1952 foi dado, pelo prof. Pedro Balaz, um curso monográfico tomando-se por base a *Construção do personagem*, de Constantin Stanislavski, que só havia sido traduzida nos Estados Unidos em 1949. Em 1959, incluiu-se, além da referida matéria, uma outra, a cargo de Roberto Freire, chamada de psicologia do ator. Esta última coadjuvava, de maneira incontestável, o trabalho de interpretação, na medida em que discutia os vários métodos de aproximação do personagem, bem como a relação entre os elementos envolvidos no processo teatral como: o diretor, o ator, o público etc.

Como prova irrefutável de que, para Alfredo Mesquita, a principal tarefa da Escola deveria ser a da formação cultural do novo ator, ele sempre usou de seus inúmeros e excelentes contatos para promover, paralelamente às aulas, palestras e seminários. Praticamente não se passou um período escolar ao qual não se juntasse, extracurricularmente, uma série de atividades que, em geral, abordavam temas dos mais fascinantes, ligados à arte teatral e que, não raro, contavam com a participação em massa de todo o corpo docente e discente, bem como do público pertencente à classe teatral.

A simples enumeração de algumas dessas atividades extracurriculares servirá para aquilatar seu nível e importância:

1950: "O teatro de Ibsen e Sartre", palestra de Ruggero Jacobbi; audições comentadas da obra de Bach; o professor Décio de Almeida Prado já empresta a seus alunos livros que falam de Gordon Craig e Stanislavski, entre outros diretores contemporâneos.

1951: Seminário sobre Shakespeare, com Paulo Mendonça, e curso extra sobre publicidade teatral, com Ítalo Bianchi. Vários debates sobre o espaço do Teatro de Arena. Conferências sobre "Louis Jouvet", com Décio de Almeida Prado; sobre "Ludmila Pitoeff", com Ruggero Jacobbi e sobre a Escola de Arte Dramática da Universidade de Yale, com João Bittencourt.

1952: Curso extra sobre a "Interpretação psicológica da gênese do personagem", com Ziembinski. Análise e debate sobre a temporada da Comédie Française no Brasil e projeção, nas dependências da E.A.D., de filmes curtas-metragens francesas.

1953: Ciclo de conferências sobre encenação, do qual participam: Ruggero Jacobbi, Ziembinski, Luciano Salce e Adolfo Celli, cuja assistência média foi de 250 pessoas.

1955: Cursos extras de dois meses e meio sobre o teatro italiano, a cargo do professor Edoardo Bizzarri e sobre o teatro francês, dado por um conjunto de professores da Aliança Francesa.

1957: Três conferências internacionais: "A descentralização do teatro francês", com Guy Moreau: "Charles Dullin, homem de teatro", com Lucien Arnaud (membro do Teatro Nacional Popular de Jean Vilar), e "Teatro Universitário Americano", com Frank Whiting (diretor do Teatro Universitário de Minesota — EUA).

1958: "O teatro nos EUA", com Décio de Almeida Prado. "A interpretação teatral", com Frank Davidson (EUA); "O teatro revolucionário de Schiller", com Cassiano Nunes e leitura da peça *Chapetuba F.C.* pelo autor Oduvaldo Viana Filho.

1960: "Uma temporada na Broadway", "Espetáculos off-Broadway", "Teatro fora de New Yor", "Ensino de teatro e Actors' Studio", conferências proferidas por Sábato Magaldi. "Conversa sobre Pirandello", com Adolfo Celli. "Almeida Garrett e o Romantismo", com Antônio Soares Amora. "Bertolt Brecht" (com gravações originais feitas pelo Berliner Ensemble), proferida por Eva Fernandes.

1964: Curso especial sobre Shakespeare, pelo professor Romy Fink, e exibição de filmes sobre a Irlanda (para preparar a montagem da peça *O refém*).

1967: Seminários sobre dramaturgia, por Plínio Marcos, Jorge Andrade e Carlos Alberto Sofredini; conferência sobre a obra de Strindberg dada por Anatol Rosenfeld e Sábato Magaldi (como preparação para a montagem de *Sonata dos espectros*).

Vale anotar que este foi também o método usado por Jacques Copeau na escola do Vieux Colombier, para elevar o nível intelectual de seus alunos[6].

---

[6] "De eso educación del cérebro [. . .]. Etimando insuficientes a este efecto las asignaturas normales de sua escuela, forzosamente limitadas en su especialización.

Tão intensa e aprofundada atividade teórica nos surpreendeu de tal maneira, que fomos levados a querer averiguar se essa programação não os teria afastado muito do palco. A transcrição de alguns depoimentos servirá para elucidar:

> Quando passei três anos fazendo o curso de teatro na escola, eu me jogava por inteiro nos textos teatrais porque precisava estar em igualdade com outros colegas que em sua maioria tinham curso universitário e lucrei bastante nesses anos de escola, porque iria aproveitar na minha profissão [...]. A Escola de Arte Dramática é imprescindível para qualquer ato [...]. É claro que se eu tivesse que optar entre a prática e teoria, ficaria com a prática, mas posso garantir que eu, Leonardo Villar, sem teoria, dificilmente chegaria a ser um bom ator! Talvez nem mesmo ator. No meu caso, que comecei do zero[7], nada teria conseguido se não tivesse feito os estudos de teatro. E se tivesse que recomeçar, faria exatamente o que fiz. [...] Agora eu guardo um desgosto pelo fato de não ter aprendido outros idiomas, pois deixei de ler grandes obras da literatura teatral. [...] Talvez isso tenha prejudicado um pouco a minha carreira (Leonardo Villar, em Khoury, 1983, v. I, p. 325-32).
>
> Intelectualmente a E.A.D., para mim foi muito importante. Por exemplo, eu não sei se leria autores tipo Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, enfim toda aquela literatura contemporânea. Hoje, se eu tiver que fazer um Sófocles eu vou procurar ler sobre sua obra e eu já sei onde procurar. Isso é muito importante. Tem atores que não sabem nem quem é Sófocles. Na época, a gente, inclusive, não tinha muita consciência, mas hoje eu tenho uma certa vantagem sobre alguns atores, sem formação acadêmica. Vez por outra a gente brinca com diretores mais cultos usando expressões como — "Oh Deuses do Olimpo!" — e tem colegas que ficam boiando. Em resumo, a Escola nos ensinou a procurar bem as informações para realizar melhor o nosso repertório (Miriam Mehler).
>
> Ainda há pouco tempo, quando fui assistir o *Santo Inquérito* e conversava com a Regina Duarte, ela me falava sobre a vantagem de quem tinha feito a E.A.D. no sentido de se ter uma maior facilidade para entender certos aspectos culturais. Neste sentido ela estava tendo muito trabalho, justamente, pela falta de formação teórica e sistemática em uma escola de teatro (Antonio Januzelli).
>
> A parte teórica da E.A.D. me abriu janelas, interesses. Eu nunca pensaria em estética, ou teatro grego. Nada foi com um aproveitamento imediato. Tudo se filtrou e ficou fazendo parte de mim e hoje eu sinto o valor de tudo aquilo, seja como atriz ou como pessoa. Eu me enriqueci. Para se ter uma idéia, depois que eu fiz a E.A.D., eu fiquei não sei quantos anos parada e quando eu resolvi voltar a estudar na PUC, eu fiquei com um certo receio. Na época eu tive que fazer até cursinho, porque a E.A.D. não dava direito de formação colegial. Dentro da Faculdade eu vi que tinha um material muito sólido de conhecimentos, adquirido na E.A.D.. Todo esse material teórico, praticamente, eu não senti durante o curso. Eu somente me sentia fazendo teatro (Maria do Carmo Bauer Fontana).

Copeau les buscaba complemento con cursos monográficos a cargo de distintas personalidades. Así, en la temporada 1922-1923, los alumnos de su institución gozaram de los seguintes cursos: Arte y profesión de la crítica, por Albert Thibaudet; Las búsquedas de la crítica, por Benjamin Cremieux; Un progreso en el estudio del corazón humano; Freud y Proust, por Jacques Rivière; La novela contemporánea, por Edmond Jaloux; Los novelistas españoles de hoy, por Valéry Larbaud; El arte de la novela, por André Gide; La poesia pura en el siglo XIX, por Paul Valéry; Condiciones espirituales y materiales de un nuevo arte dramático, por Henri Ghéon e Materia y forma del drama, por Jules Romain (Zamora, 1961, p. 392-3).

[7] Leonardo Villar era alfaiate quando entrou para a E.A.D.

O depoimento da atriz Miriam Muniz nos dá bem uma idéia de como a parte teórica da E.A.D. era assimilada, mesmo por pessoas que se destacavam por seu puro talento emocional:

> Desde o primeiro dia, eu percebi que o lugar da minha vida era ali. Agora tinha um problema: mais da metade das coisas que aconteciam naquele espaço tão novo, eu não conseguia entender. É que naqueles tempos a E.A.D. tinha um certo formalismo, citava coisas impossíveis para minha cabeça e parecia que tudo vinha vestido de erudição. Propostas de análises minuciosas, dissecações rigorosas dos fatos da dramaturgia, informações de um atraente e estranho mundo onde eu nunca tinha posto os pés. Eu já sabia que não era pessoa de criar com a cabeça, o meu mundo caminhava mesmo dentro de um espaço que se chamava intuição. E foi por aí que eu andei. Agora deu certo, porque todos os professores me deram espaço e souberam muito bem valorizar o que eu trazia nas mãos: a emoção. [. . .] A Leila Coury ensinava português e mitologia. Ela plantou dentro de mim uma crença necessária, não só para o ator como para qualquer indivíduo que queira existir: eu podia e, se quisesse, seria capaz de escrever. O Sábato Magaldi era demais: percorria toda a história do teatro. Nas suas aulas eu descobri que o teatro faz parte da própria essência do humano — ele nasce do ato primitivo de contar a vida e de se contar. Quanto ao Décio de Almeida Prado e a Gilda de Mello e Souza, estes nos introduziram no universo estético do teatro. Eram muito teóricos, mas contaminavam a todos porque exerciam o seu ofício com paixão.

Revendo nossa pesquisa sobre o currículo da Escola e o procedimento de cada professor, passamos a entender, de maneira clara, o fato que anteriormente nos surpreendera. Em primeiro lugar, teoria e prática na E.A.D. estiveram sempre inter-relacionadas de maneira muito estreita. Os professores de matérias teóricas, como já dissemos, trabalhavam muito com análises de textos, ou seja, com a expressão artística e aproveitavam o material dos exercícios práticos e das montagens para suas exposições. Por outro lado, os professores-diretores, em suas encenações, costumavam usar um processo inicial de intensas leituras de mesa, onde, evidentemente, se usava muito dos conceitos discutidos em aulas teóricas como: estilo, linguagem dramática, análise das personagens, importância do dramaturgo etc. Neste sentido, diminuía a distinção entre o "pensar" e o "fazer", pois tais atividades constituíam parte de um processo educacional dirigido exclusivamente ao trabalho de ator. Além disso, a distribuição das matérias ditas teóricas e as práticas era feita habilmente, de modo que, como numa fusão, as aulas de preparação começavam com grande intensidade nos primeiros anos, momento esse em que os alunos não participavam das montagens para exame e, a partir dos últimos anos, as disciplinas teóricas iam, aos poucos, se retirando do cenário escolar, quando o trabalho específico de palco invadia toda a vida do aluno da E.A.D.

Quando terminávamos nossas pesquisas e análises a respeito da formação proposta por Alfredo Mesquita aos alunos da E.A.D., nos demos conta de que estávamos falando de um curso classificado oficialmente como sendo de nível colegial. Ora, um curso com esse conteúdo e exigência poderia ser comparado aos melhores cursos universitários que conhecemos. Atestam esse nível, os depoimentos de dois ex-professores da E.A.D., Sábato Magaldi e Jacó Guinsburg. Segundo eles, hoje lecionando na Universidade de São Paulo em cursos de graduação e pós-graduação, aqueles foram os momentos mais gratificantes de suas vidas profissionais. Ambos acabaram por manifestar que lecionar na E.A.D. foi um dos principais motivos de suas evoluções intelectuais. Sábato Magaldi conclui: "Nós estávamos ali para pensar e fazer somente teatro e isto nunca foi levado tão a sério".

Nesse sentido é importante destacar os trabalhos de dois terceiro-anistas, em 1949, para o professor Décio de Almeida Prado. O primeiro deles, um artigo do aluno Xandó Batista, foi escrito em diálogo numa forma bastante original. Tratava-se de uma conversa na platéia de um teatro, provavelmente o T.B.C., onde o aluno relata que o professor Décio havia emprestado para a classe o livro *Creadores del teatro moderno,* de Galina Tolmacheva e editado em Buenos Aires pela Centurión. Xandó Batista, então, em estilo agradável, nos revela, a partir de seu diretor escolhido, Feódor Feódorovich Komisarjevski, uma reflexão das mais interessantes sobre o trabalho de encenação. Nesse artigo, são analisados Stanislavski, Gordon Craig, Meyerhold, Reinhardt etc., com muita propriedade. E, no segundo trabalho, através de uma análise interessantíssima de *O julgamento*, de Franz Kafka, já se revelava o diretor talentoso que José Renato viria a ser.

Fundamentos técnicos

O segundo elemento do tripé básico formulado por Alfredo Mesquita e necessário para a formação de um novo ator, ou seja, os "fundamentos técnicos de expressão", constituir-se-ia no principal problema para a concretização do projeto de uma escola brasileira. Neste sentido, de maneira um pouco diferente da área teórica, na E.A.D as disciplinas da área de "fundamentos" sofreram sensíveis variações, tanto em seus conteúdos, quanto nos enfoques e professores que as ministraram.

Boa parte dos professores da área teórica tivera a oportunidade, aqui mesmo no Brasil, de receber uma formação acadêmica e de aprofundar-se nas áreas de ciências humanas, graças principalmente ao desenvolvimento, na década de 30, da Universidade Paulista. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, entre outros, são frutos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP.

No campo específico, entretanto, devido à inexistência de escolas de teatro, foi preciso, no início, lançar mão de uma certa improvisação pioneira. E as disciplinas eram dadas, não raro, por professores que vinham de outras áreas ou, então, por profissionais competentes, mas sem nenhuma formação acadêmica. As diferenças, que não são poucas, entre o professor de arte e o artista, fazem parte de um dos problemas cruciais enfrentados pelas escolas de arte. Neste exato momento, discute-se, dentro da Universidade de São Paulo, a possibilidade de se abrir a carreira universitária para o chamado "professor-artista".

Percebemos, ao analisar as aulas práticas na E.A.D., que seus responsáveis foram descobrindo paulatinamente, no processo de ensino, abordagens didáticas a serem aplicadas exclusivamente à arte do ator. Na verdade, quem hoje se dedica a esse campo do magistério deve creditar alguma metodização aos antigos mestres da E.A.D., pois ali foram descobertos muitos exercícios e muitos procedimentos pedagógicos capazes de servir ao desenvolvimento do aluno que procurava iniciar-se na arte de ator. Por seu lado, o Prof. Alfredo Mesquita sempre buscou, no Brasil ou no exterior, os melhores nomes em cada área, para enriquecer o ensino da E.A.D. Dessa maneira, a prata da casa conviveu, constantemente, com instigantes e inovadores mestres estrangeiros do teatro. Lá estiveram Marcel Marceau; quase todos os diretores do Teatro Brasileiro de Comédia; Luís de Lima, recém-egresso de experiências vanguardistas na França; Haydée Bittencourt, que acabara de fazer um estágio na Royal Shakespeare Academy; e, mais tarde, Augusto Boal, que vinha de um longo estágio no Actors' Studio de Nova York. Colaboraram também, na escola, professores com extensa formação acadêmica, oriundos de universidades internacionais, por exemplo, Donald Robinson, da Universidade de Wisconsin, e G. Thomas, da Academia de Arte Dramática de Budapest, organizador e diretor do Teatro do Estudante daquela cidade e assistente de direção do Teatro Municipal de Lucerna, ambos no ano de 1952. Em 1954, iniciava suas atividades na E.A.D Alberto D'Aversa, formado na importante Escola de Arte Dramática de Roma, e que, por aqueles tempos, ocupava na Argentina posição de grande destaque, dirigindo alguns de seus principais teatros e lecionando nas melhores universidades locais. Tudo isso, esse alto nível docente, Alfredo Mesquita conseguia mercê de seu "jeitinho" especial, ou seja, argumentando e contagiando o convidado, fundamentado em sua paixão pela Escola e pelo teatro.

As "disciplinas de fundamentos técnicos" poderiam ser divididas em duas categorias básicas: preparação vocal e corporal. Seguindo a tradição européia, sobretudo francesa, a preparação vocal sempre foi levada muito a sério na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Tal ênfase pode ser entendida em virtude da postura adotada pela grande maioria de seus professores. Em seus termos, o espetáculo deveria ser uma concretização sensível baseada fundamentalmente no respeito ao texto dramático. O trabalho de dicção e colocação vocal constituiria, em conseqüência, o principal preparo para se exprimir o que havia sido escrito pelo dramaturgo. Como já afirmamos, as encenações da E.A.D. eram invariavelmente precedidas de longos exercícios de leitura de mesa. Saber "dizer" o texto era o elemento fundamental de avaliação no exame público do aluno-ator que deveria, exercitado para tanto, conseguir extrair do texto dramático algumas de suas principais possibilidades cênicas.

O conteúdo e o estilo da disciplina "dicção", na Escola de Arte Dramática, podem ser divididos em duas grandes fases, divisão essa baseada nas professoras que, por mais tempo, a lecionaram. A matéria foi introduzida logo na fundação da Escola, em 1948, por Vera Janacópulos, grande cantora de fama internacional que seria substituída, logo no ano seguinte, por sua ex-aluna e repetidora, Magdalena Lébeis, que se dedicaria à E.A.D. até 1955. Com uma formação estritamente musical, esta professora iria, aos poucos, tentar adaptar-se a uma escola de teatro, mas seu ensino foi sempre no campo da música, ou seja, a técnica de canto [8]. Por exemplo, os exercícios de "vocalise" ou de colocação de voz eram muito semelhantes aos que os cantores líricos utilizam. Aplica-se perfeitamente a Magdalena Lébeis aquilo que dissemos dos professores da área técnica. Foram mestres que descobriram algum tipo de abordagem sistemática da matéria lecionada, na tentativa efetiva de auxiliar o ator. Torna-se mais claro o nosso comentário, se analisarmos os programas de dicção no correr dos períodos letivos. Nos primeiros anos, apenas, alguns fundamentos básicos eram direcionados mais para o conhecimento do próprio aparelho fonador e do processo respiratório. Havia, para tanto, reservado a cada aluno, uma sessão privada de dez a quinze minutos. Nos anos subseqüentes, a partir de 1953, iniciou-se um trabalho ligado diretamente aos textos teatrais, sobretudo àqueles escolhidos para os exames públicos. Então os alunos passam a concluir o curso apresentando cenas que já teriam sido corrigidas pela professora, levando-se em conta a dicção, a impostação e o processo de respiração.

---

[8] Os seguintes comentários sobre o método da professora Magdalena Lébeis nos ajudam a compreender o esforço sistemático que a referida professora teve que fazer para adaptar seus conhecimentos àquele novo tipo de trabalho: "Magdalena Lébeis tinha aprendido a técnica de canto com Vera Janacópulos, que foi uma das maiores cantoras de seu tempo. Magdalena teve então um ótimo contato com os alunos, mas ensinava a técnica de canto" (Alfredo Mesquita).

Veja-se também o comentário de sua ex-aluna Maria do Carmo Bauer Fontana hoje professora de expressão vocal no Departamento de Teatro da Universidade de São Paulo: "Em primeiro lugar, era uma pessoa muito agradável. Eu me lembro muito vagamente das aulas da professora Magdalena Lébeis... uma aula de avaliação de vozes: de soprano... de tenor. Existe muita diferença entre o treino para voz cantada e para a falada. O básico é o mesmo, pois a respiração e os exercícios de colocação de voz ainda são os mesmos até hoje. Entretanto não havia muito a preocupação com a articulação, apesar de a professora possuir uma articulação muito boa. Eu me lembro apenas de alguns exercícios de coro onde se corrigia a pronúncia, mas eu não me lembro de exercícios específicos. A técnica, portanto, é a mesma, a diferença vai surgir na expressão".

De 1955 em diante, a matéria passou a ser ministrada por Maria José de Carvalho, cuja formação era bastante eclética, visto que, além da preparação musical, havia cursado a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Maria José de Carvalho permaneceria na E.A.D. mesmo após a anexação pela USP. Sua presença ali foi das mais polêmicas e significativas. Acabou por marcar sensivelmente todas as turmas para as quais lecionou. Rigorosa em demasia, segundo todos, gênio inspiradíssimo para alguns, autoritária e repressiva, segundo outros, e fundamental, nas palavras de quase todos, esta professora viria a ser uma das primeiras grandes sistematizadoras de um processo de formação vocal para o ator brasileiro[9]. Mergulhou le tal maneria no estudo da disciplina que chegou a apresentar interessantes trabalhos em congressos que visavam a estabelecer os variados estilos da língua falada no Brasil. Aos poucos, a referida mestra foi selecionando textos específicos que submetiam os alunos-atores a vários tipos de dificuldades. Assim, por exemplo, para treinar a pronúncia, a sonoridade das vogais, suas projeções, usava poemas de Baudelaire; para conseguir o senso rítmico e a respiração correta valia-se do poema "Trem de ferro" de Manuel Bandeira; para o exercício de pontuação e métrica, dos sonetos de Luís de Camões; *O Bobo* de Alexandre Herculano para exercícios de "Arauto". Fazia com que os alunos deixassem aflorar livremente seus sentimentos através de poemas de Fernando Pessoa ou Álvares de Azevedo. Tinha também grande preocupação em iniciar os aprendizes nas técnicas de memorização visual ou auditiva, além de promover extensos trabalhos com improvisação vocal.

Note-se que o conteúdo, aqui exemplificado, data de 1956, quando a professora Maria José encetava seu magistério na Escola. Subseqüentemente, ela foi enriquecendo e variando seu material de trabalho. Percebe-se uma guinada, por exemplo, da poesia para o texto teatral, até que surge uma síntese interessante com a utilização de exercícios baseados em grandes monólogos da literatura teatral. Já em 1968, os estudantes tiveram de enfrentar textos como: *Fedra* e *Britânico* de Racine, *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias, *Maria Tudor* de Victor Hugo, *Hamlet* de Shakespeare. Durante esses exercícios, o aluno devia ser avaliado, segundo sua capacidade técnica em relação aos seguintes pontos: respiração, colocação de voz, extensão, agilidade, dinâmica, ritmo, inflexão criativa etc.

Em termos de expressão vocal, aliás, é bastante lógica essa progressão dos textos literários e poéticos para o texto teatral. Enquanto trabalhava tecnicamente o poema literário, estava ausente o personagem e o iniciante podia dedicar-se à expressão vocal pura. Na medida em que entrava o personagem teatral, a expressão vocal evidentemente teria de dividir a atenção do aluno com o desempenho do papel, o que tornava o labor bem mais complexo. Os exercícios de dicção, ainda hoje, em escolas brasileiras de teatro, seguem a mesma progressão; conforme nos disse Maria do Carmo Bauer Fontana, professora de expressão vocal da ECA.

---

[9] A opinião de um de seus alunos, neste sentido, é significativa: "Só de se conhecer a mulher, já significava uma aula. Sabe o que é você respeitar o mestre? O louco mestre? É difícil às vezes conviver com esse tipo de pessoa. Então você precisa aprender a resgatar o imenso tesouro que tem dentro delas. A mulher era louca ... uma louca fantástica (Antonio Januzelli).

Para se ter uma idéia de quão importante era a preparação vocal, no projeto de ensino de Alfredo Mesquita, basta verificar que a matéria em questão foi aos poucos ampliando sua carga horária. De um total de 57 aulas, no tempo de Magdalena Lébeis, pulou, em 1956, para 131 horas, chegando, já em 1957, a 252 aulas, praticamente equiparando-se àquelas dedicadas às montagens de comédia[10]. O problema que se coloca para o ensino de expressão vocal é o de que, em última análise, se trata de uma expressão teatral.

Maria José de Carvalho pôde chegar a esse resultado porque era uma pessoa dedicada ao teatro. Em outras palavras, ela foi aos poucos, dominando a técnica de preparação de atores e, na própria Escola de Arte Dramática, iria dirigir inúmeras cenas e espetáculos teatrais, como: *A farsa de Inês Pereira, Auto da Barca do Inferno, O auto da Alma, Quem tem farelos,* de Gil Vicente; *O estremez do Juiz dos Divórcios,* de Cervantes e *O relicário,* de Coelho Neto, dentre outros. Pôde então perceber "nuanças" do ato de "dizer bem" ancorado em um personagem e se constituir, como já afirmamos, em uma das primeiras formalizadoras modernas de um método de preparação vocal para ator no Brasil.

O problema até hoje permanece, conforme o já citado depoimento de Maria do Carmo Bauer Fontana:

> Eu tive sorte, porque fiz na E.A.D. um curso de interpretação, antes de fazer o curso de fonoaudiologia. Mas veja o caso de uma aluna minha que tentou dar o curso de expressão vocal no curso "Macunaíma". Por mais que a moça se esforçasse e conhecesse técnica vocal a fundo, seu método não dava certo, simplesmente porque ela não era de teatro. Lá o problema foi resolvido da seguinte forma: ela leciona técnica vocal e junto com ela tem um professor especialista em interpretação teatral.

Podemos afirmar, portanto, que o sucesso de Maria José de Carvalho se deveu ao fato de ter-se transformado em professora de interpretação teatral com um conhecimento profundo de técnica vocal. Na verdade, foi exatamente o que aconteceu. Nesse sentido, basta observar que, a partir da década de 60, Maria José passaria a lecionar uma disciplina denominada "estilos de interpretação", onde ensinava os alunos a pesquisarem as características próprias de diversos tipos em relação às épocas das peças, ou seja: como era um caipira, um nobre ou um intelectual. Os estudantes não deviam nunca buscar os estereótipos dessas figuras, mas sua alma, seu espírito (Antonio Januzelli).

---

[10] Explica-se, ainda melhor, esse aumento se atentarmos para esta observação do diretor da E.A.D.: "Até que entrou na Escola a Maria José de Carvalho e trouxe uma técnica de voz falada. Na verdade, isso entrou na escola com ela, que eu considero uma grande professora. Uma professora das mais responsáveis que eu conheci. Ela tinha uma parte muito difícil, que era seu gênio diabólico. Mas, mesmo assim, os alunos a aceitavam e diziam: — Deixa Dr. Alfredo, por que nós estamos aprendendo muito com ela. — Era, na escola, e fora da escola, uma grande figura... uma mulher extraordinária" (Alfredo Mesquita).

Passaria a colaborar com Maria José de Carvalho no início da década de 60, sua ex-aluna, Mylène Pacheco, que, de certa maneira, seguiu e aprofundou o método da primeira. Mylène Pacheco até hoje leciona na E.A.D.-USP [11].

A parte de preparação vocal na E.A.D. foi sempre objeto de muita polêmica. Era comum os diretores profissionais observarem: "Esquece o que você aprendeu na E.A.D.", referindo-se, mais especificamente, a um gênero de impostação e articulação forjado por Maria José de Carvalho. Chegou-se a dizer que "os atores da E.A.D. tinham todos a mesma voz".

Mesmo entre os ex-alunos, percebe-se uma certa crítica velada:

> Havia um grande investimento na voz e, na minha opinião, esta atividade não resultou em prejuízo nenhum para os atores. A professora Maria José de Carvalho, apaixonada, e um pouco excessiva na sua dinâmica, provocava em nós uma certa ansiedade, o que resultava, por vezes, numa impostação de boca para fora. Mas de minha parte, o maior respeito por ela. Ela nos fez vivenciar todas as sugestões de uma verdadeira experiência de dicção. Quem impostou demais, com o tempo desimpostou (Miriam Muniz).
>
> A E.A.D. manifestava uma preocupação de homogeneização da dicção, que não me parece correta (Silnei Siqueira).
>
> [. . .] eu pessoalmente tenho problemas de dicção, então, para mim eram aulas muito incômodas. Mas eu não sei se existe outro método menos chato, menos cansativo do que o dela [Maria José e Mylène Pacheco]. Então eu não posso fazer grandes avaliações. [. . .] Do meu ponto de vista eram aulas muito complicadas. E havia da parte das duas uma certa irritação com esse descuido da voz, as quais se expressavam com esse comentário: — Vai acabar ator do Arena. Que era coisa de um absurdo completo (Jefferson Del Rios em entrevista a Vargas).

Em defesa da E.A.D, pode-se dizer que para a base vocal, os exercícios não são para definir um gênero de "impostação" ou inflexão, mas um simples treino do instrumental vocal. As considerações feitas por vários alunos é a de que a fala teatral poderia tornar-se algo padronizado, tal era a exigência nessas aulas nas quais não se respeitava a individualidade do aluno.

---

[11] Sobre seu método, vejamos o depoimento de um ex-aluno: "Ela desenvolvia um método que eu acho hoje fundamental: treino de respiração, projeção de voz e articulação. Eu me lembro de um exercício de vibração que consistia em mandar o ar para as fossas nasais e, com isso, fazer o som ressoar, a fim de que se pudesse projetá-lo a partir de uma posição específica. Trabalhava-se assim a elasticidade do som. A vibração básica parecia um barulho de asas de abelha" (Antonio Januzelli).

Miriam Mehler observa, de maneira muito lúcida, até onde convinha usar a preparação vocal dada na E.A.D.:

> A primeira peça que eu fui fazer era no Teatro de Arena, o próprio José Renato disse — Bom, agora você esquece que esteve na Escola de Arte Dramática, porque você está falando muito bem, você está pronunciando tudo muito direitinho (a atriz aqui brinca com a inflexão, durante a entrevista) mas você vai fazer uma mulher de morro, que não tem nada disso. Pode esquecer, pode esquecer... Corta tudo. — Eu quase enlouqueci, porque realmente (a atriz brinca novamente) eu falava com os *erres* e os *esses* tudo muito bem pronunciado... Pode ser que tenha uma peça que a gente tem que usar tudo isso, mas geralmente não. Então é ótimo, porque eu sei que eu posso usar, mas não se usa isso no cotidiano. Mas é necessário aprender, coisa que eu acho que alguns atores da nova geração não se aperceberam. Para alguns atores jovens se você pede um comportamento e uma voz de época eles não sabem fazer. A gente achava uma chatice, mas você só aprende isso numa escola de arte dramática. Todos da nossa turma saímos muito impostados falando muito bem, muito duro. Mas quebrar isto é muito fácil. O pior é você não saber.

O professor José Eduardo Vendramini nos confidenciou que também procurou esclarecer esta "pecha" atribuída aos alunos da E.A.D. (segundo a qual todos saíam da Escola com a mesma voz), conversando com a própria mestra Mylène Pacheco. A professora ter-lhe-ia dito que através de sua metodologia procurava apenas instrumentalizar o aluno e que depois ele usasse esses instrumentos na medida de suas necessidades. E, ainda mais, enfatizava na sala de aula que, em cena, não se devia ter consciência da técnica vocal, enquanto interpretavam. A técnica vocal era algo que, se praticada em cena, devia ser incorporada antes, ao nível de escola de exercícios.

A discussão a respeito do treino da expressão vocal é muito antiga. O que se critica, em geral, é o tom declamatório comum entre os atores provenientes dos antigos cursos de declamação, tempos em que estes não passavam de matéria do currículo dos conservatórios musicais. Sem a presença do diretor, como modernamente é conhecido, e, conseqüentemente, em virtude da quase ausência de ensaios conjuntos, o ator, por vezes, transformava-se apenas em um "declamador inspirado". Em outras palavras, procurava, em seu trabalho, se prender mais ao valor das palavras, do que ao "jogo cênico" do personagem.

De outro lado, existe também a tradição de desempenho proveniente da Commedia dell'Arte onde o intérprete valoriza em demasia a expressão corporal, e é um grande improvisador.

Se essas duas posições opostas, entretanto, podiam ser usadas em separado, conforme o estilo específico de teatro, hoje, para a formação de um ator moderno, existe a necessidade de uma síntese entre as duas concepções.

Para as companhias de repertório, principalmente, é preciso um ator capaz de "dizer bem" os textos e, ao mesmo tempo, hábil para a realização do "jogo corporal cênico".

O que se discute hoje é o ponto de origem do processo de abordagem na preparação de um espetáculo. Alguns diretores ou educadores acham que se deve estudar uma cena, a partir do texto e, depois, chegar ao jogo, outros usam a improvisação para ir em seguida ao texto. Há ainda os que aplicam um ou outro método, segundo o espetáculo que pretendem realizar, o que demonstra ser o mais adequado.

Stanislavski, por exemplo, começou usando o processo da primazia do texto e, no fim de seu trabalho, através do "método das ações físicas", inverteu o processo.

Na E.A.D., a primeira posição prevalecia, na maioria das vezes. Os cursos de comédia e drama praticavam, como veremos ainda neste capítulo, um trabalho preliminar de intensas leituras de mesa. Entretanto, em alguns casos, recorreu-se também à segunda postura, quando os textos exigiam tal abordagem.

Quanto à preparação vocal, o intérprete da E.A.D. saía da Escola sabendo dizer o texto com uma inflexão correta e colocar a voz de maneira adequada ao tamanho da platéia, sem falar na capacidade de exploração de timbres vocais para interpretar uma gama de personagens que ia desde os clássicos até os caipiras paulistas ou nordestinos.

Devido, entretanto, ao rigor da avaliação neste campo, à personalidade muito forte da Prof.ª Maria José de Carvalho, bem como à existência de uma carga horária muito grande, a expressão vocal aprendida na E.A.D. acabou por transformar-se em estigma para alguns alunos. Para outros, entretanto, proporcionou-lhes vantagens que só poderiam ser conseguidas através de tal estudo disciplinado.

O treino fundamental para o desenvolvimento do jogo cênico certo seria dado por outra disciplina de fundamentos técnicos, considerada também básica dentro do projeto da E.A.D, ou seja, a preparação corporal. A matéria foi ministrada, durante os dez primeiros anos, por Chinita Ullmann conhecida bailarina gaúcha que, desde os quinze anos, estudara na Europa e tivera entre suas mestras, Mary Wigman, a grande renovadora da dança moderna. Num campo tão específico como a preparação corporal do ator de teatro, Alfredo Mesquita teve a sorte de poder encontrar, em São Paulo, a referida professora. O estudo com Mary Wigman situara Chinita Ullmann no centro das principais pesquisas modernas sobre a movimentação do ator no palco, pois Mary Wigman era discípula de

Jacques Dalcroze e havia colaborado intensamente com o húngaro Rudolf Laban, dois nomes a quem a atual abordagem da expressão corporal muito deve[12]. Dalcroze foi praticamente quem criou a "ginástica rítmica" cujos exercícios, para ele, não deveriam possuir um fim em si mesmos, mas servir de meio para combater as dificuldades de expressão e as diferentes formas de inibição, para se reencontrar certa harmonia perdida. Para o professor italiano, tal tipo de ginástica despertava o senso muscular, rítmico e auditivo, desencadeando imagens no cérebro, ou seja, desenvolvia as faculdades imaginativas, ao mesmo tempo que promovia o sentido de ordem e equilíbrio. Dalcroze utilizava a malha como roupa de trabalho. Nada de cintas que prendessem a respiração, nem entraves para os braços e as pernas. Em resumo, segundo Dalcroze, seria preciso estabelecer rápidas comunicações entre o cérebro, que concebe e analisa, e o corpo que executa: reforçar a faculdade de se concentrar e habituar o corpo a permanecer alerta, esperando as ordens do cérebro.

De maneira extremamente esquemática, pode-se dizer que, para Rudolf Laban, os exercícios de mímica deveriam concentrar-se, basicamente, em três aspectos: a) as características da pessoa representada; b) os tipos de valores pelos quais elas lutam; c) as situações onde se desenvolvem essas lutas. Em resumo: o personagem (a) imbuído de um objetivo (b) dentro de uma situação dramática (c).

Chinita Ullmann reunia, pois, credenciais para aceitar o desafio técnico que representava a preparação do corpo do aluno-ator da E.A.D. Partindo dos pressupostos de Dalcroze e Laban, iria desenvolver um ensino com duas características complementares: o treino básico de ginástica, que compreendia exercícios de flexões, para os membros em geral e partes do corpo, acrobacias, todos os gêneros de corridas e de quedas, além de exercícios especiais para a musculatura da face; e o trabalho dirigido especificamente às ações teatrais não-verbais, a partir de exercícios concebidos nos termos da classificação de Laban. Assim, eram dados trabalhos que objetivavam a realização de estados emocionais, sociais, etários, ou de ações do cotidiano. Em classe, os personagens eram sempre rapidamente desenhados, corporalmente, a partir de tais características. Os alunos deviam improvisar individualmente ou em conjunto, criando no espaço escolar pequenas cenas de diálogo corporal, ou seja, rápidas pantominas.

---

[12] Jacques Dalcroze (1865-1950), um suíço, professor de música, que estabeleceu um método de ensino da coordenação de movimentos corporais com a música que chamou Euritmia. A intenção de Dalcroze era "criar, com o auxílio de um ritmo, uma rápida e regular corrente de comunicação entre o cérebro e corpo, fazendo sentir através do ritmo uma experiência física".
A dança alemã do século XX, também chamada Dança da Europa Central, baseou-se na teoria e análise de Rudolf von Laban (1879-1958), um professor húngaro que trabalhou na Alemanha até que o regime nazista o fez ir para a Inglaterra. Laban elaborou uma análise precisa e uma filosofia para a dança, baseada em classificar bailarinos da mesma forma que cantores o são, por características como sopranos e contraltos, tenores e barítonos.
De sua formação com Dalcroze e Laban, Mary Wigman desenvolveu um trabalho muito particular e original. Nascida em 1886, ela é considerada um gênio da dança alemã desde 1924. Os termos mais comumente associados a seu trabalho são "dança sem música", "tensão-relaxamento", "espaço", e "dança expressionista". O princípio de dinâmica de Wigman para a dança foi cientificamente e brilhantemente expressado, e ela explicou a dança como uma insurreição, na forma construtiva, da experiência do bailarino. Ela viu cada bailarino carregando seu tema próprio e característico. As coreografias de Wigman e seu sistema de ensino eram baseados em sua premissa da dança da experiência. A proposta de que os movimentos corporais expressassem as atitudes emocionais do bailarino foi o grande atributo da dança moderna (resumo feito pela dançarina Gilda Murray, professora de expressão corporal do Departamento de Teatro, ECA-USP, maio de 1986).

Intercalavam-se também, no programa da disciplina, algumas aulas para o adestramento específico dos mais variados ritmos de dança, que iam dos passos do minueto até o sapateado moderno. Desde 1951, a malha e as sapatilhas tornaram-se obrigatórias em classe, conforme aconselhava Dalcroze.

Todo o trabalho desenvolvido por Chinita Ullmann objetivava, pois, capacitar o estudante-ator a exteriorizar personagens em situações, através de movimentos que desenhassem esculturas intencionais e criativas em cena. Os resultados deviam ser avaliados nas montagens públicas, obedecendo ao critério da adequação e expressividade do ator. Assim é que exercícios, como os de subir e descer escadas, carregando mantos, ou sentar em um trono assumindo a postura de um nobre serviam de treino básico especial para as montagens clássicas. Improvisações de abraços exprimindo sensualidade, paternalismo e piedade, ou de máscaras de felicidade, dor física, dor moral etc., ou de imitações de animais, destinavam-se a fazer com que o aluno experimentasse, corporalmente, posturas cênicas com as quais se depararia nas mais variadas situações dramáticas, na sucessão de personagens que lhe caberia representar dentro ou fora da Escola. Tais exercícios também visavam dar ao ator a versatilidade necessária para compor tipos expressivamente diferenciados. Colhem-se provas concretas de que tais resultados foram alcançados, ao se analisarem fotos do mesmo ator, nas várias montagens das quais participou na E.A.D.

Havia também um tipo de treinamento que chegava a se assemelhar a algumas acrobacias psicofísicas preconizadas por Grotowski, na década de 60; os alunos deviam aprender a rolar por escadas, a cair de vários modos, deslizar pelo chão sem o uso da mão, efetuar quedas livres de alturas variadas etc.

Um estudo atento dos programas de ensino da Escola de Arte Dramática nos revela que uma das áreas onde mais se testou, pesquisou e se modificou, através de uma espécie de laboratório de ensaio e erro, foi a de formação técnica.

Na verdade, sente-se que a Escola estava tentando resolver problemas básicos que se colocam como inevitáveis no processo de preparação de um ator, ou seja, o treino de seu instrumental de trabalho: o corpo e a voz.

Assim como a preparação técnica da voz não devia ser desligada da expressão teatral, propriamente dita, o mesmo podemos dizer da preparação corporal. Dessa forma através de tais disciplinas, já interpretavam alguns personagens, mesmo que esboçados de modo ainda muito ligeiro.

O que Alfredo Mesquita pretendia era levar o aluno a "pôr a mão na massa", logo nos primeiros anos, de maneira a prepará-lo gradualmente para vencer as dificuldades de composição de desempenhos mais complexos. O melhor treino, para tanto, seria o de confiar-lhe a leitura de personagens em situações mais simples, sem o compromisso imediato com um texto que as ancorasse. Em outras palavras, tratava-se de praticar a mímica que, para ser bem realizada, requer um corpo tecnicamente desenvolvido e de boa sensibilidade.

Durante os primeiros anos, essa tarefa foi efetuada pela professora Chinita Ullmann que, apesar de armada tecnicamente, tinha contra si uma carga horária limitada e um excesso de exercícios.

A solução teria de ser encontrada em dois pontos básicos: aumento da carga horária e outros professores especializados para desafogar o trabalho de Chinita Ullmann que, nos três ou quatro primeiros anos, funcionou como uma espécie de coringa.

Em 1951, foi feita uma primeira tentativa, quando passaram a colaborar com a mestra gaúcha, as professoras Lavínia Viotti e Tatiana Brawnwieser que desenvolveram com os estudantes um labor estritamente musical. Na época, inclusive, a Escola adquiriu uma série de instrumentos musicais.

Tal tentativa, apesar de constituir uma evolução, porque permitia a Chinita Ullmann aprofundar sua especialidade, não resolvia o problema, uma vez que a carga horária não fora aumentada, porém apenas dividida.

Mais interessante, nesse mesmo ano, foi a introdução no currículo de um curso reparatório, que tentava coadjuvar as disciplinas de preparação técnica. Como o próprio nome sugere, essa matéria procurava introduzir o aluno no palco sem o atrelar ainda ao compromisso da montagem. Nesse período, aprendia a maneira correta de andar, entrar em cena, agradecer, usar mantos, sentar-se, subir e descer escadas, estilos variados e suas posturas etc. Iniciava também um trabalho de vozes e marcações para coro teatral e, pela primeira vez, aparecia na E.A.D. o título de improvisação. Dessa maneira, enquanto as mencionadas professoras ficavam com a parte mais técnica, Alfredo Mesquita promovia um estudo muito próximo ao da futura interpretação [13].

A partir de então, o preparo técnico corporal ficou cada vez mais a cargo da professora Chinita, que compartilhava as demais responsabilidades com outros docentes.

Assim é que, em 1955, a professora Isabelle de Lima passaria a lecionar mímica e improvisação. Em 1956, a matéria ministrada por Chinita Ullmann, ou seja, técnica corporal (que estranhamente começou a ser chamada de ritmo), passou a ser oferecida para os quatro períodos do curso.

A respeito ainda de preparação corporal, no mesmo ano de 1956, seria incluída no currículo a disciplina de esgrima, que, só no início, seria ensinada pelo professor Carlos Cotrim, visto que nos anos seguintes foi de incumbência do professor Hugo Mattos.

Segundo Alfredo Mesquita, a introdução de esgrima se justificava porque tal esporte constituía um meio para proporcionar ao ator maior agilidade, elegância nos gestos e desembaraço. Como se isto não bastasse, atendia também a requisitos para a apresentação de peças de estilo clássico [14].

O problema inicial do diretor da E.A.D., relativo à preparação básica de seus futuros atores, ficaria melhor resolvido de 1957 em diante, quando a professora Haydée Bittencourt encetou um curso de mímica, movimento e interpretação, para os segundos e terceiros anos. Dessa maneira, vários professores, em classe, habilitavam os alunos a enfrentar, com maior desenvoltura, as montagens públicas de comédia e drama.

A partir de 1958, a divisão de tarefas tornar-se-ia ainda mais acentuada: a ex-aluna Cândida Teixeira se encarregou de efetuar um trabalho de desbloqueio psicológico, através da mímica.

Assim, nesse primeiro ano, ao mesmo tempo que Chinita Ullmann podia se dedicar exclusivamente à técnica corporal, Alfredo Mesquita (no 1.° ano) e Haydée Bittencourt (no 2.° ano) desenvolviam, em classe, exercícios cada vez mais próximos da interpretação.

A matéria de preparação corporal, só em 1959, perdeu o estranho nome de ritmo e ganhou a denominação sob a qual é até hoje conhecida

---

[13] Segundo Geraldo Mateos, então secretário da E.A.D., o curso foi um dos que deu melhores resultados, pois que, no final do ano, os alunos tinham adquirido grande desembaraço, o que iria facilitar o trabalho dos futuros professores de comédia e drama (E.A.D., 1951, p. 6).

[14] Em recente depoimento, o ator João José Pompeo disse levar muita vantagem nas cenas de esgrima da *Cyrano de Bergerac,* em virtude das aulas do professor Hugo Mattos, na E.A.D. (Entrevista aos alunos da Universidade de Mogi das Cruzes).

Aula de mímica, 1948. Chinita Ullmann e a aluna Tina Sant'Ana. Externato Elvira Brandão (arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).

Aula de mímica, 1948. Eugénia de Oliveira, Xandó Batista e Celeste Jardim. Externato Elvira Brandão (arq. E.A.D.).

Ensaio de
A devoção à Cruz, 1959.
Sérgio Albertini,
Prof. Hugo Mattos e
Odavlas Petti
(arq. E.A.D.).

Aula de mímica, 1948.
Xandó Batista,
Antônio R. Martins e
Odilon Nogueira.
Externato Elvira Brandão
(arq. RTC —
Multimeios — C.C.S.P.).

Aula com o mímico
Marcel Marceau, 1951
(arq. Sara Perissinotto).

de expressão corporal. Ironicamente, isto se deu no momento em que a professora *Chinita* Ullmann, que tanto havia colaborado na sistematização desse curso, abandonava a Escola. Coube a Aida Slon inaugurar o nome de expressão corporal.

A preparação corporal na E.A.D., de um total de 153 horas em 1950, passaria para mais de 300 horas em 1959, cerca de 30% da carga total. Uma evolução que se tornou possível, graças ao dinamismo de uma escola particular. Em um estabelecimento público, todas estas mudanças levariam, temos a impressão, muito mais tempo, devido aos entraves burocráticos.

As bases da preparação corporal na E.A.D. formuladas por Chinita Ullmann não sofreriam alterações substanciais, até 1968. As professoras que a sucederam na década de 60: Elizabeth Eagles, Gilda Müller e Dorothy Leirner, continuaram a desenvolver e aprofundar as técnicas que possibilitassem ao aluno ter domínio sobre o próprio corpo como forma expressiva. As duas primeiras enfatizavam a parte de composição de estilos "do fazer" (sentar, andar, subir e descer escadas etc.) e a última, a pesquisa das possibilidades da expressividade, através de conhecimento de anatomia, sem uma preocupação maior a respeito do "como fazer".

Dentro da área prática havia uma distribuição bastante lógica entre as disciplinas de fundamentos básicos e as dedicadas às montagens.

Este balanceamento se dava tanto no sentido vertical, ou seja, no decorrer de todo o curso, quanto na horizontal, quer dizer, durante os períodos letivos.

Nos primeiros anos, os alunos não deviam, isto com previsão curricular, participar de montagens, mas sim permanecer dentro das salas de aula, adestrando seu instrumental básico tanto no aspecto vocal como no corporal. Nos terceiros e quartos anos ficavam muito menos no recinto das classes, trocando-o por um contato constante com o palco, onde participavam das encenações para os exames. O semestre também era praticamente dividido em duas partes: nos primeiros meses, aulas teóricas e de fundamentos técnicos; nos últimos, tais atividades eram substituídas pela dedicação exclusiva à interpretação. Esse era um esquema muito rígido na Escola e do qual Alfredo Mesquita não podia abrir mão sob pena de descaracterizar seu projeto de ensino do teatro[15].

No relatório da E.A.D. de 1954, por exemplo, apesar de a Escola ter se envolvido numa série de montagens, para abrilhantar a comemoração do

---

[15] Este é um dos grandes problemas do curso de interpretação na ECA, por exemplo, onde ainda não há esta concentração, ficando a disciplina, até o final do semestre, com uma carga horária semanal dividida com os cursos teóricos e de fundamentos técnicos.

IV Centenário de São Paulo, era com grande orgulho que o secretário do estabelecimento, Geraldo Mateos, relatava que a atividade curricular naquele ano não fora prejudicada. Durante aquele período letivo, os alunos assistiram a 1.067 horas-aula.

Como já afirmamos, dois fatores do tripé imaginado por Alfredo Mesquita, para formar a estrutura básica da Escola de Arte Dramática de São Paulo, ou seja, a cultura teatral e os fundamentos técnicos, eram pressupostos para o desenvolvimento pleno do trabalho de interpretação, propriamente dito.

Neste sentido, o mesmo tipo de composição existente entre as matérias teóricas e práticas era também feito em relação aos fundamentos técnicos e às montagens, de maneira que os últimos anos do curso os alunos podiam dedicar quase totalmente às disciplinas de drama e comédia [16].

Interpretação propriamente dita

Nesta área, Alfredo Mesquita tinha diante de si um problema não menos complexo, referente ao corpo docente. A questão que se colocava (e ainda se coloca) era a das características do chamado professor-diretor, títulos que nem sempre são possíveis em uma só pessoa. Melhor explicando, não basta apenas o talento artístico de um diretor para que venha ocorrer um bom processo da aprendizagem de interpretação. Fazem-se necessárias ainda certas qualidades didáticas que, por vezes, devem, em benefício da didática, afastar-se da pura criatividade.

Num primeiro momento, o diretor da E.A.D. pensou em ter a seu lado um outro professor-diretor permanente, mas posteriormente renunciou à idéia, preferindo convidar encenadores de renomada experiência para reger a disciplina de interpretação.

Através da permanência desse docente, poder-se-ia assegurar à disciplina um programa de ensino didaticamente bem desevolvido e os alunos poderiam experimentar, com os outros diretores, processos diferenciados de abordagem de papéis, mais ligados ao teatro profissional.

Cuidadoso com a evolução escolar integrada de cada estudante, jamais abriu mão de uma primazia, a de iniciar o futuro ator no curso preparatório, conduzindo-o em suas primeiras incursões no universo dos personagens. Esse era um encargo não raro maçante, que só uma vocação pedagógica podia reavivar na sucessão dos anos. Afastando de seu horizonte qualquer pretensão de carreira profissional, o diretor que existia em Alfredo Mesquita foi, aos poucos, sendo ofuscado pelo professor, a quem todos os alunos da E.A.D. creditam os primeiros e fundamentais ensinamentos. Miriam Mehler assim se expressa sobre sua aprendizagem:

---

[16] As denominações drama e comédia, em lugar de interpretação, perduraram, na E.A.D. Os conteúdos das montagens nestas disciplinas raramente combinavam com seus respectivos títulos. Assim é que se fazia tanto comédia dentro da disciplina drama, como vice-versa.

> Tem uma falha na escola atual, pelo menos foi o que notei em alguns alunos que eu vi. Quando é necessário um comportamento de época, eles não sabem fazer. Isso a gente aprecia muito na E.A.D. Recentemente o Dr. Alfredo fez uma piada comigo. — Você ainda não se esqueceu como se carrega uma roupa de época? — Realmente ele fazia muita questão disso. Na época, a gente achava uma chatice Mas na verdade a gente não vai aprender em lugar nenhum, só mesmo numa escola. Quero dizer, como carregar uma roupa, como subir uma escada com vestido longo. Ele fazia uma questão louca de tudo isso e só agora eu vejo a importância daquelas aulas chatas. Este tipo de coisa a gente nunca mais esquece.

Alfredo Mesquita sempre dividia seu curso do segundo ano em duas partes. A primeira possuía uma característica constante; os alunos se viam às voltas com cenas de Shakespeare, preferencialmente de *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Hamlet*; e apenas, num segundo momento, se dedicavam a montagens. Segundo o diretor da E.A.D., havia tudo na obra de Shakespeare: amor, luta, morte, poesia, enfim, situações dramáticas e personagens, todos os elementos que podiam funcionar como itens básicos de um verdadeiro curso de interpretação teatral.

Durante os vinte anos de trabalho na E.A.D., Alfredo Mesquita dirigiu cerca de setenta espetáculos que possuíam, em sua grande maioria, como característica principal, uma certa discrição da encenação que procurava, em primeiro lugar, propiciar ao educando chances de aprendizagem e desenvolvimento individual. Suas encenações refletiam um teatro de equipe, onde a melhor interpretação seria aquela que mais colaborasse com a idéia geral da montagem. Dessa maneira, cada trabalho deveria funcionar como um acréscimo de conhecimento para o aluno. Era famosa, por exemplo, sua observação de que obrigatoriamente o ator deveria apresentar melhor desempenho na montagem de formatura do que na do 2.º ano.

Apesar, entretanto, da referida discrição de suas direções, algumas mereceram rasgados elogios da crítica, das quais destacamos duas, incluídas no repertório de vanguarda da E.A.D.

> *Esperando Godot* marca, talvez, a melhor direção de Alfredo Mesquita (e digo talvez, porque não pude conhecê-las todas). De qualquer modo, é o melhor espetáculo de sua autoria que vi até hoje e pode-se dizer que está perfeito no tocante à interpretação dos atores, exato no ritmo e inteligente na simplicidade de suas marcações (Silveira, 1976, p. 167).
>
> [...] Alfredo Mesquita é homem de espírito (pena que a comédia por conta própria jamais o tenha tentado). Ninguém negará a comicidade, a irresistível comunicabilidade de sua adaptação de *Ubu Rei*. Explica-se dessa forma o verdadeiro triunfo que foi o espetáculo da segunda-feira última [...]. A graça paródica

> do texto, a espontaneidade da representação e a receptividade do público conjugaram-se para criar um entendimento recíproco, entre palco e platéia, como poucas vezes temos visto (Almeida Prado, 1964, p. 111).

Miriam Mehler ficava mais à vontade com os outros professores, entretanto, foi tendo aulas com Alfredo Mesquita que obteve sua melhor nota nos exames públicos de interpretação.

A abertura consciente para uma parceria dentro da cadeira de interpretação o levou a buscar para a referida matéria a colaboração de diretores teatrais que se haviam distinguido no cenário brasileiro e até mesmo professores do exterior.

Como se não bastasse essa grande variação de responsáveis pela disciplina, colaboraram, através de seminários de preparação de cenas em classe, vários outros diretores, notadamente os do Teatro Brasileiro de Comédia, que não constam oficialmente no elenco de professores da E.A.D. Dentre essas presenças, cabe destacar as de Ziembinski, Adolfo Celli, Luciano Salce ou, ainda, de Stanley Richards, do Actor's Repertory Workshop.

A série de profissionais de qualidade convidados para trabalhar na E.A.D. (alguns com maior experiência didática, outros menos), bem como a escolha rigorosa de textos representativos da literatura dramática foram as bases em que se assentaram as disciplinas de drama e comédia.

A prova de que não bastava apenas o dom artístico para reger tais disciplinas, aconteceu logo no primeiro ano de funcionamento da E.A.D., quando Alfredo Mesquita convidou, para a regência da cadeira, o maior talento da interpretação teatral brasileira, Cacilda Becker, que, entretanto, não se daria bem com o trabalho de professora, e o deixaria, após uma pequena experiência de seis meses. Segundo Alfredo Mesquita, o processo intuitivo da famosa intérprete não era suficiente para o ensino de composição de papéis. Faltava-lhe uma certa experiência didática, bem como, na época, cultura teatral mais ampla. Cacilda, por sinal, não realizou nenhum espetáculo dentro da E.A.D. Acrescente-se a tudo isso o fato de que a notável atriz, durante toda a sua carreira, teve pouquíssimas experiências diretoriais, preferindo estar sempre naquele que foi seu lugar maior e mais fascinante, ou seja, no palco, vivendo seus personagens de maneira intensa, sem a preocupação de explicar seu processo de interpretação, na maioria das vezes muito intuitivo.

Como a Escola de Arte Dramática foi uma experiência paulista inovadora, que ia aos poucos sendo estruturada a partir da análise pragmática de suas necessidades, Alfredo Mesquita procurou, após a saída de Cacilda Becker, partilhar o curso de interpretação com alguém que conhecesse o teatro na prática e que ao mesmo tempo, preenchesse as lacunas de for-

Aula do Prof. Stanley Richards, do Actor's Repertory Workshop, 1961. Mônica Joseph, Arlindo Borba, Carlos de Moura, Cláudia Gennari e Stanley Richards (arq. E.A.D.).

Aula de comédia, 1948. Cacilda Becker e os alunos da primeira turma. Externato Elvira Brandão (arq. A. Paschoal).

Aula de drama. Cena de *Othello*, de Shakespeare, 1949. Odilon Nogueira e Francisco Arisa (arq. E.A.D.).

Neblina, de Alfredo Mesquita (ensaio), 1948. Alfredo Mesquita, Léo Villar, Talula Abramo e Armando Paschoal (arq. E.A.D.).

As cadeiras, de Eugène Ionesco (ensaio). Trad. e dir.: Alfredo Mesquita, 1960. Maria Lysia Araújo e João José Pompêo (arq. E.A.D.).

mação intelectual da grande atriz brasileira. Nesse sentido, melhor não poderia ter sido o convite feito ao diretor Ruggero Jacobbi que lecionaria na E.A.D. entre 1950 e 1952.

Ruggero efetivamente possuía credenciais mais do que suficientes para o desempenho de suas funções na E.A.D. Nascido em Veneza, no ano de 1919, ingressou no jornalismo aos 16 anos e acabou por conquistar um lugar na jovem literatura italiana, através de seus poemas, contos e, sobretudo, ensaios críticos sobre poesia moderna, artes plásticas e estética em geral. Ainda na Itália, adquiriu sólida experiência teatral, tendo inicialmente dirigido o Teatro Universitário de Roma; depois passou pelo Teatro das Artes, como auxiliar de Anton Giulio Bragaglia, e acabou por realizar vários espetáculos para companhias teatrais daquele país, entre eles *La donna romantica*, de Luigi Pirandello, e *Vigília no Reno*, de Lilian Hellman.

Ruggero chegou ao Brasil, em 1946, com a companhia teatral italiana de Dianna Torrieri, e decidiu aqui permanecer, desencantado com as perspectivas do pós-guerra na Europa. No Rio de Janeiro, participou do Teatro dos Doze, ao lado de nomes expressivos da arte cênica nacional, vindos, em sua maioria do Teatro do Estudante, fundado por Paschoal Carlos Magno. Em seu primeiro ano de trabalho, na cidade carioca, encenou dez espetáculos, dentre os quais *Tobacco road*, *Arlequim servidor de dois amos* e *Sonhos de uma noite de verão.*

Em 1949, Franco Zampari o convidou para integrar, ao lado de Adolfo Celli, o corpo de diretores do Teatro Brasileiro de Comédia, onde montou *O mentiroso*, de Goldoni, que parte da crítica considerou um dos melhores espetáculos do elenco.

Firmado contrato com a E.A.D., em 1950, Ruggero Jacobbi iniciaria uma das mais brilhantes carreiras ligadas ao ensino teatral, que inclusive ultrapassaria seu desempenho como encenador. Com os alunos da Escola paulista, seu lado intelectual já sobrepujava o da prática, na medida em que desenvolveu um projeto de ensino de interpretação, onde o acento caía mais nas aulas do que nas encenações propriamente ditas. Em classe, logo no primeiro ano, mostrou aos alunos, uma variedade muito grande de possibilidades de desempenhos, se pensarmos no fato de que em apenas um curso os exercitou, através de leituras dramáticas, em estilos variados, como o de teatro grego, Shakespeare, Martins Penna, Tchekhov, O'Neill, Pirandello e Noel Coward [17].

Seu método de trabalho teatral era essencialmente em volta da mesa e de uma precisão técnica que envolvia desde análises minuciosas do texto até a elaboração de gráficos de encenação. Antes da leitura de qualquer peça, ensinava a seus alunos uma metodologia de estudo do texto bastante aprofundada, que incluía o levantamento da época, estilo, análise lógica de cada cena e até a definição de gestos fundamentais.

---

[17] Chegamos a anotar, em seus três cursos, análise e marcação de vinte e seis cenas de autores diferentes.

Aos alunos de 1952, por exemplo, possibilitou o conhecimento do estilo e dos meios de representar Goldoni e seus tipos. Segundo Alfredo Mesquita, Ruggero Jacobbi seria um dos poucos, aqui no Brasil, capaz de encenar bem o dramaturgo italiano:

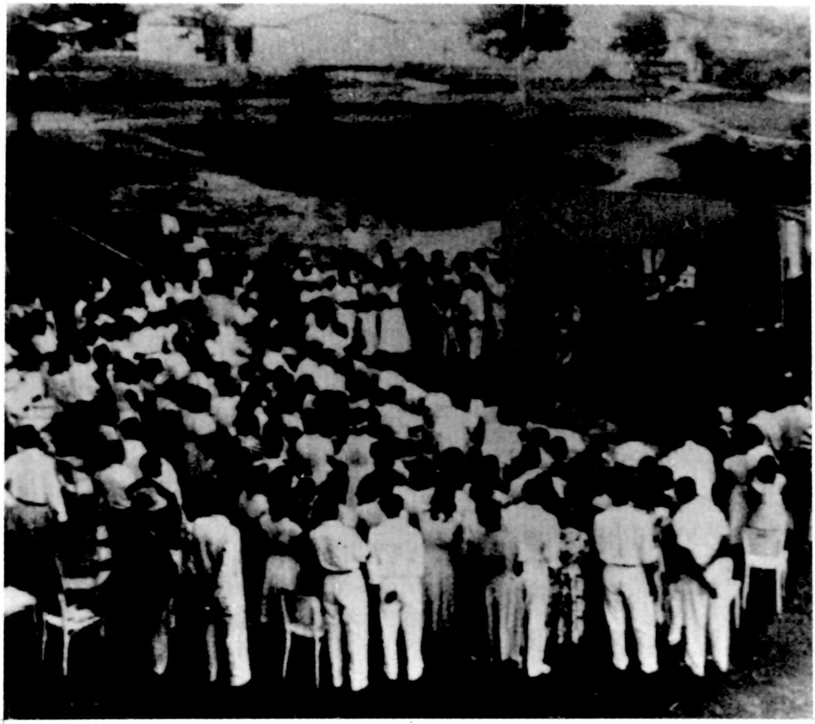
> Ele sabia muito bem fazer o Goldoni, porque era vêneto. Ele conhecia aquilo tudo a fundo. É um estilo muito estrito, muito típico. Cada personagem tem um andar e um gesticular com significados específicos. Ruggero ficou impressionado com a facilidade que os atores brasileiros tinham para aprender estes gestos.

Se Alfredo Mesquita conseguiu, através da colaboração de Ruggero Jacobbi, resolver o problema da abordagem intelectual do texto e suas personagens, por outro lado, faltava ao diretor italiano maior empenho ou vontade de encarar o trabalho prático no palco.

Em virtude dessa lacuna, Ruggero Jacobbi dirigiu apenas um espetáculo (*Um pedido de casamento*, de Tchekhov), durante os três anos que esteve na E.A.D. Alfredo Mesquita, dessa forma, teve de arcar com 15 encenações no mesmo período.

> Ruggero não gostava de dirigir [...] quando ele encenou *Treze à mesa,* devia saber que era um texto vagabundo (ri) ele dormia um pouco [...] ia levando e tudo bem (Antunes Filho, 1980, p. 131).
>
> Ruggero Jacobbi era um diretor muito inteligente, mas eu acho que ele escrevia mais do que dirigia (Henreid, 1980, p. 157).
>
> [...] O brilho deste homem falando, era uma coisa rara. Agora, na hora de dirigir, ele tinha, não sei ... uma espécie de preguiça ... o trabalho dele ficava superficial. Dificilmente Ruggero fazia um grande espetáculo (Autran, 1980, p. 177).
>
> Suas direções eram bem pensadas e muito sérias, entretanto, mal trabalhadas nos detalhes artesanais, devido à pressa com que arrematava seu processo de criação (Sábato Magaldi).
>
> A fama dele, entretanto, era a de que gostava mais de falar do que de dirigir (Décio de Almeida Prado).

Se, entretanto, aqueles que conviveram com o diretor italiano são concordes em afirmar que ele não gostava muito da parte prática, todos são, por outro lado, unânimes em considerá-lo um dos mais profundos teóricos que passaram pelo teatro brasileiro e colocam-no ao lado de D'Aversa como o que mais incentivou o autor e encenador brasileiros no sentido de que nossa cena viesse refletir a realidade social e política do país.



Um pedido de casamento, de Anton Tchekhov. Dir.: Ruggero Jacobbi, 1952. Sanatório Otávio de Freitas, Recife (arq. E.A.D.).

Atores de *O médico e a morte* e seu diretor, 1952. G. Thomaz, Paulo Alberto Aloise, Durval de Souza, Nélson Pucci, Dione Isabel e Jorge Fischer Jr. (arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).

Antunes Filho, por exemplo, credita a Ruggero Jacobbi a força vetora que animou o surgimento do diretor brasileiro. Na época, Antunes Filho, ainda um jovem encenador, ficara impressionado com a cultura de Ruggero, principalmente a respeito de Brecht e de todo o teatro político (Antunes Filho, op. cit., p. 138).

Segundo Paulo Autran, Ruggero foi o grande teórico, a maior cultura de todos os diretores estrangeiros. Ele era quem melhor falava português e para se assistir a uma série de conferências que o diretor italiano fez em São Paulo, era difícil conseguir um lugar na platéia (Autran, op. cit.).

Décio de Almeida Prado, com toda sua autoridade de estudioso de teatro, assim se expressou a respeito de Ruggero Jacobbi:

> Sempre fumando e andando de um lado para outro, ele falava muito bem e com grande desembaraço. Tinha uma memória incrível. Falava sem nenhuma consulta a anotações e era ao mesmo tempo brilhante e agradável. Tinha um temperamento muito extrovertido e alegre. Era também muito otimista, o que deve ter influenciado sobremaneira os seus alunos. [...] Ele era, na verdade, um animador no sentido mais amplo... um animador cultural.

Sábato Magaldi chega a concluir que Ruggero Jacobbi, durante os quatorze anos que viveu aqui, aprofundou como poucos estrangeiros o conhecimento da cultura do país e teve a oportunidade de realizar uma obra ensaística, situada ao lado dos mais significativos trabalhos assinados por brasileiros, sobretudo no campo do teatro. No exterior, segundo ainda esse crítico, talvez nenhum estrangeiro tenha contribuído, como ele, para a divulgação da melhor literatura brasileira [18].

Após todos esses depoimentos, podemos dizer que, se os alunos que freqüentam a Escola de Arte Dramática de São Paulo, no período entre 1950 a 1952 (v. apêndice), não tiveram com Ruggero Jacobbi uma intensa atividade prática, foram privilegiados por adquirirem através de seus ensinamentos, uma técnica bastante aprofundada de análise do texto, bem como a consciência da função social da arte que pretendiam exercer [19].

Mal sabiam seus alunos, naqueles tempos, que o diretor italiano seria o principal mentor intelectual de alguns jovens responsáveis, em grande parte, pelo engajamento político dos grupos teatrais a que futuramente pertenceriam.

---

[18] Jacobbi escreveu um excelente livro — *Teatro in Brasile* (Bologna, Cappelli Editore, 1961), em que os especialistas brasileiros vêem as melhores análises de Martins Penna e Gonçalves Dias, os dois nomes fundamentais de nossa dramaturgia do século XIX (Magaldi, 23/7/1981).

[19] O envolvimento do diretor italiano com os problemas do país foi tal, que acabou por ser, em 1956, acusado de subversão política e, não fosse a reação enérgica da classe teatral, Ruggero teria sido preso e expulso do país.

Foi o caso de seus ensinamentos ao núcleo do Teatro Paulista do Estudante[20], que posteriormente se constituiria, dentro do Teatro de Arena, na principal força vetora em direção ao compromisso político, e de Fernando Peixoto que se tornaria, na década de 60, um dos grandes articuladores críticos da aventura vivida pelo Teatro Oficina[21].

A bem da verdade, precisamos dizer que Ruggero Jacobbi tinha plena consciência de que sua contribuição não seria a de ensinar técnicas artesanais para os alunos da E.A.D., mas sim dar-lhes consciência da função estética e social do teatro.

Ao despedir-se de seus alunos da Universidade do Rio Grande do Sul, em 1960, quando retornava à Itália, ele disse:

> Dirijo-me, agora, aos meus alunos para dizer-lhes que sentirei muitas saudades de todos eles e para recomendar-lhes esta única verdade: teatro é, antes de mais nada, cultura. Não tenham medo de errar. Um espetáculo errado será uma bandeira (Peixoto, 6/7/1981).

Ainda no ano de 1952, uma rápida passagem de dois diretores estrangeiros. O húngaro G. Thomaz e o americano Donald Robinson puderam transmitir aos alunos, em seus trabalhos de direção, fundamentos de escolas bem diferenciadas.

O primeiro cursou a Academia de Arte Dramática de Budapest com habilitação em direção teatral e cinematografia e, posteriormente, adquiriu, ainda naquele país, grande experiência prática profissional, como assistente do Teatro Nacional Húngaro[22] e como fundador e diretor artístico do Teatro de Estudantes de Budapest.

G. Thomaz foi um colaborador efetivo de Alfredo Mesquita e Ruggero Jacobbi na preparação dos exames públicos daquele ano. Além disso foi o diretor responsável pela montagem de *O médico e a morte,* de Heltai.

---

[20] "5 de abril de 1955, rua Santa Ifigênia, n.º 269, apto. 3, São Paulo: por sugestão de Oduvaldo Viana Filho, aceita por unanimidade, a fundação do Teatro Paulista do Estudante foi presidida por um encenador italiano radicado no Brasil desde 1946, Ruggero Jacobbi. O T.P.E. seria o núcleo básico da renovação da dramaturgia e espetáculo empreendidos em seguida pelo Teatro de Arena. Os jovens estudantes que davam um passo decisivo e imprevisível, conscientes de que o teatro teria que se transformar num instrumento de reflexão político-cultural, recebiam o estímulo e o incansável auxílio de um intelectual estrangeiro, alguém que não passou impune pelo Brasil" (Peixoto, 6/7/1981).

[21] "Ruggero, sem nada impor, me abriu os olhos para tudo e me fez compreender o significado do teatro nacional como integrado dialeticamente no processo mais amplo da sociedade brasileira em sua batalha pela emancipação sócio-econômica" (Id., ibid.).

[22] No Teatro Nacional Húngaro, G. Thomaz dirigiu as seguintes peças: *Tragédia do homem,* de Imre Madach; *A questão russa,* de C. Simonov; *Csongor e Tunde,* de M. Vorosmarty; *Jegor Bulichow e os outros,* de M. Gorki; *Sonhos de uma noite de verão,* de Shakespeare, e *Esquina perigosa,* de Priestley.

Donald Robinson, por sua vez, traria a experiência do teatro norte-americano, onde defendera tese de mestrado em artes na Universidade de Wisconsin e participou, como ator e diretor, em diversos espetáculos[23] de autores importantes.

Foi professor responsável pela direção dos espetáculos de exames públicos dos alunos do 2.º ano. Nas três encenações que fez com os referidos alunos (*Alô alguém lá,* de William Sorayan; *Viagem feliz de Trenton a Camden,* de Thorton Wilder, e *Ressonâncias,* de A. Gerstemberg) teve, segundo Alfredo Mesquita, um desempenho dos mais interessantes. Apesar de ser muito jovem os estudantes gostavam muito de seu jeito de dirigir. Ele se dava esplendidamente com os alunos.

Naquele mesmo ano (1952), Alfredo Mesquita escrevia da Europa aos alunos da E.A.D. que finalmente encontrara um excelente diretor, indicado por Sábato Magaldi. Tratava-se de um português, chamado Luís de Lima[24], e o adjetivo "excelente" a ele atribuído por Alfredo Mesquita era motivado por uma formação e experiências teatrais que enfeixavam uma síntese entre a formação tradicional e a de vanguarda. Fizera cursos bastante acadêmicos como: Conservatório Nacional de Lisboa (onde assistira a aulas de estética do teatro com Ortega y Gasset), Conservatório de Arte Dramática de Paris, como bolsista, (onde fora aluno de Louis Jouvet, Pierre Renoir e Henry Rollan) e a Faculdade de Letras e Ciências Políticas também de Paris.

No momento em que foi convidado a lecionar na E.A.D., acabava de realizar laboratórios com o famoso mímico Decroux, além de ser um dos principais mímicos da companhia de Marcel Marceau.

Aliado a tudo isso, participara de importantes produções na Europa, que lhe valeram o título de "Destaque do Ano" como um dos melhores intérpretes jovens do teatro francês[25].

---

[23] Atuação: *Le malade imaginaire, Luz de gás, Murder in the Catedral, Tio Vânia, O crítico, Viagem a Jerusalém, César e Cleópatra* e *My heart's in the highlands.* Direção: *Vestido de noiva, Nossa cidade, Life with father* e *Days without end.*

[24] "Nós fizemos, na época, muitas brincadeiras com o fato do Alfredo ter ido procurar em Paris, um professor português, mas ficamos todos muito curiosos e ansiosos pela sua vinda" (Maria do Carmo Bauer Fontana).

[25] Eis alguns dos principais trabalhos de Luís de Lima na Europa: encenador, cenógrafo e intérprete do drama surrealista *Les mamelles de Tirésias,* de Guillaume Apollinaire, no Festival de Salzburg. Em 1950, contratado pela Companhia Marcel Marceau, onde criou o "Alfaiate" no mimodrama *O capote,* de Gogol, no Studio des Champs-Elysées. Em 1951, co-encenador e intérprete de uma pantomima inspirada no conto de *Alice no país das maravilhas,* na televisão francesa. Instrutor de arte dramática (mímica) no Festival Internacional de Juventude Européia,

Ao contrário de Ruggero Jacobbi, Luís de Lima deixou, um pouco de lado, os aspectos teóricos e fez, em classe, um trabalho essencialmente prático, com grande ênfase no teatro improvisacional.

O conteúdo de seu programa, era basicamente dividido em duas partes: ensaios de peças para os exames públicos e exercícios de improvisação privilegiando o aspecto corporal, visto que era um excelente mímico.

Iniciou sua atividade na E.A.D. usando como base, para os exercícios de improvisação, poemas de renomados autores brasileiros (Carlos Drummond de Andrade, por exemplo) e trechos de peças clássicas (Martins Penna e Molière).

Devido à sua formação versátil, teve condições também de desenvolver, com seus alunos, um intenso programa de leituras dramáticas, utilizando como suporte os textos de Shakespeare, Morvan Lebesque e Ionesco.

Luís de Lima trouxe em sua bagagem uma série de textos de Ionesco até então desconhecidos entre nós. Se *A cantora careca* e *A lição* já estavam em cartaz em Paris, no Brasil, Ionesco não passava de um abstrato nome ligado ao "absurdo". O próprio Luís de Lima fala sobre essas aulas, num depoimento a Yan Michalski, em 1982.

> Traduzi logo alguns trechos das duas peças, conta Luís de Lima, e comecei a fazer exercícios com os alunos. Como é um teatro altamente vocabular, que explora a palavra até as últimas conseqüências e permite dizer uma frase com mil inflexões diferentes, presta-se a excelentes exercícios. A turma, da qual faziam parte alunos como Francisco Cuoco, Miriam Mehler, Jorge Andrade e Geraldo Mateos, entusiasmou-se e entusiasmou-me tanto que fiz logo a tradução completa das duas peças (Luís de Lima, citado em Michalski, 31/7/1982).

Apesar de ter ficado mais conhecido na E.A.D. por seu trabalho de mímica, em suas aulas dava também muita importância às leituras dramáticas. Prova cabal do rigor com que abordava o texto, está no fato de que Maria do Carmo Bauer Fontana, sua aluna na época, quando ensaiada por ele num monólogo, acabou por descobrir, de tal modo, o valor das palavras e suas inflexões, que credita a tais momentos o início da vocação que a transformaria futuramente em professora de expressão vocal.

O conhecimento técnico de interpretação e a capacidade de *diseur* transmitida aos alunos surpreenderiam até o crítico Décio de Almeida

---

realizado em Loreley (Alemanha). Intérprete do papel de "Bernardo" no filme de H. G. Clouzot, *Le salaire de la peur*. Em 1952, contratado como mímico por Etienne Decroux para interpretar o papel de "fotógrafo" na pantomima *Les petits soldats*. Intérprete do "juiz" na pantomima *Pierrot de Montmartre*, de Wilette, nos teatros Sarah Bernhardt e A.B.C. de Paris. Em 1953, contratado pela Companhia Les Comédiens Indépendants para criar o papel do "poeta" da peça *Jacob e o anjo*, de José Régio, no Studio des Champs-Elysées. Encarregado de "Emissões Teatrais" para a Secção Portuguesa da Rádio Difusão Francesa.

Prado, quando Luís de Lima dirigiu e interpretou *A lição* de Ionesco no Teatro Maria Della Costa.

> Que Luís de Lima era um excelente mimo já o sabíamos e esta experiência, trazida de Paris, é-lhe evidentemente da maior utilidade. Mas a surpresa está na sua capacidade de inflexionar. Os nossos atores têm em geral duas chaves: a sinceridade ou a força. Luís de Lima quase não recorre a estas armas um tanto elementares; é um ator composto, que trabalha com a inteligência, cuidando dos pormenores, valendo-se da variedade de tons e subtons. Representa em voz baixa, sem pressa, degustando cada palavra, analisando e valorizando cada frase, numa exibição de técnica que nem por ser artificial — como toda técnica — perde a sugestibilidade e a verossimilhança. Dá-nos, enfim, a impressão de requinte, de delicadeza e riqueza de meios, não de simples espontaneidade de emoção, como a maioria de seus colegas (Almeida Prado, 1964, p. 120).

Seu trabalho de expressão corporal é que lhe daria entretanto a oportunidade de fazer um dos mais belos espetáculos já produzidos pela E.A.D., o mimodrama *O escriturário,* adaptação do diretor, de um conto do escritor norte-americano Herman Melville[26].

Era tão inusual, no Brasil da época, a montagem de um mimodrama que Ivo Zanini em um artigo de jornal, preparava o público para o espetáculo de maneira didática, solicitando a atenção global para que não se perdesse um só gesto dos atores, destruindo assim, a mensagem da peça.

---

[26] O enredo de *O escriturário* era o seguinte: "Um notário vive em paz, cercado de seus três auxiliares, Peru, Tesoura e Pé-de-Moleque, este último muito brincalhão. Ao contrário, os dois primeiros só o são em horas diferentes. Quando Tesoura se mostra irritadiço pela manhã tanto mais afável é ele à tarde, dando-se o oposto com o seu colega Peru, afável e cordato pela manhã e sombrio e brigão, à tarde. Premido pelo excesso de trabalho, vê-se o notário obrigado a tomar um quarto escriturário, Bartolomeu, figura esguia e soturna, que mostra logo ser ótimo empregado, pois trabalha dia e noite sem cessar. Aos poucos, começa o notário a descobrir a verdadeira personalidade de Bartolomeu. Este, com o passar do tempo, recusa-se a executar qualquer serviço, sem dar a mínima satisfação. Admiram-se os seus colegas. Por seu turno, o notário vê a sua autoridade abalada pela recusa contínua e inexplicável do novo empregado. Nessa ocasião, o tabelião recebe a visita de uma bela viúva, que se faz acompanhar pela família enlutada. Vêm todos ouvir a leitura do testamento do falecido, e, afinal, a linda viuvinha é declarada herdeira universal do desaparecido. Ofendida nos seus brios, a família retira-se. O notário, então, aproveita-se da ocasião e perturbado pela beleza da jovem cliente, faz-lhe a corte. Mas nada consegue. E o pobre homem, desconsolado, volta às agruras do cotidiano, isto é, ao problema 'Bartolomeu', que vai, aos poucos, deixando de trabalhar, negando-se também a abandonar o cartório, onde parece incrustar-se definitivamente. Sua inércia e teimosia são tamanhas que o notário não encontra outra solução para o caso, a não ser mudar-se do local. Muda-se, mas Bartolomeu fica, sendo que só a polícia consegue removê-lo do cartório, para a prisão. Procuram, depois, o ex-patrão e os ex-colegas, visitá-lo no cárcere, mas não são recebidos. Num arroubo de solidariedade humana, o notário insiste em ver o antigo empregado, encontrando-o, afinal, de pé e imóvel no meio do pátio. Dirige-se a ele sem obter uma resposta sequer à sua saudação; toca-o, então, de leve. E, como uma árvore que morre de pé, Bartolomeu cai morto. O notário cobre-o respeitoso..." (Zanini, 3/11/1953).

Terminava o artigo explicando a diferença entre a arte da pantomima e a da dança.

> O bailarino clássico, esclarece, exprime-se através de saltos. Na dança que é gerada pela música, o bailarino expressará figuras simétricas, repetições exatas, ritmos regulares. O ator mímico exprime-se através de passos. Prevalecendo o silêncio na mímica, só utilizará ruídos ou música de pulsação, como apoio do movimento, em oposição à música de melodia, sem a qual a dança não existe. Esta provém de um excesso de energia, e o bailarino — como suas energias não são empregadas em seu trabalho — é um homem que passeia. Já o mímico é um homem que caminha em "qualquer lugar", para uma destinação. Por isso, a mímica representa a energia que faz girar a roda hidráulica; a dança representa o espetacular ruído de excesso de água, do qual a roda hidráulica não tem necessidade para funcionar. E ninguém, depois de assistir a um espetáculo de mímica, fará a menor referência à virtuosidade de execução de tal ou qual medida, desta ou daquela fase técnica (Zanini, 3/11/1953).

Luís de Lima faria ainda na E.A.D. uma outra experiência interessante, encenando o vanguardista Morvan Lebesque, com *A descoberta do Novo Mundo,* texto extremamente complexo, tanto pelo numeroso elenco que o interpretava, quanto por uma série de configurações plásticas e coreográficas necessárias à *mise en scène.* O diretor português teve ainda participação importante, pela direção de *Os dois ou o inglês maquinista,* no Festival Martins Penna, feito pela E.A.D., especialmente para os festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Segundo o crítico Sábato Magaldi, pela primeira vez teria sido bem encenado o grande comediógrafo brasileiro.

Apesar de seu sucesso como diretor de espetáculos, a presença de Luís de Lima foi muito polêmica. O idealizador da E.A.D. guardou-lhe uma certa mágoa, pois o artista português lhe teria causado uma série de problemas de ordem pessoal.

Alfredo Mesquita afirmou que, se seu trabalho foi bom, não gostava nem de se recordar de sua personalidade, pois o diretor português tinha um gênio em fúria e por qualquer coisa se desesperava.

Mais importante, entretanto, do que discutir os aspectos de sua personalidade polêmica, foi o fato de que Luís de Lima trouxe, para a E.A.D., uma proposta de trabalho bastante atualizada em virtude de suas experiências recentes na Europa e sensivelmente diferentes daquelas apostadas pelos diretores italianos radicados no Brasil.

Sua metodologia significou um enriquecimento técnico e atualizado para as turmas que freqüentaram a E.A.D. naquela época.

Diga-se de passagem que os alunos de 1953 também tiveram a rara oportunidade de freqüentar o ciclo de conferências sobre encenação, dadas pelos principais encenadores do teatro brasileiro (Ruggero Jacobbi, Ziem-

O escriturário. Mimodrama de Luís de Lima baseado em Melville. Dir.: Luís de Lima, 1953. Marly Mendonça, Flora Basaglia e M. Magdalena Diogo (foto: Sascha Harnisch / arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).

O escriturário. Mimodrama de Luís de Lima baseado em Melville. Dir.: Luís de Lima, 1953. Paulo Ayres Müller, Eduardo Waddington e P. C. Rangel (foto: Sascha Harnisch / arq. E.A.D.).

O escriturário. Mimodrama de Luís de Lima baseado em Melville. Dir.: Luís de Lima, 1953. Luís de Lima e Geraldo Mateos (foto: Sascha Harnisch / arq. E.A.D.).

Professores e alunos, 1956. N/I., Paulo Corrêa, V. Zaffarani, Álvaro Guimarães, J. Honda, Lúcia Mello, N. Cesarino, Assumpta Perez, Décio de A. Prado, Sábato Magaldi, Diogo Pacheco, Glória Menezes, N/I., Rosana Casoli, Leila Coury, Regina Merege, A. Mesquita, M. José de Carvalho, P. Balazs, Zaqueu de Carvalho, O. Petti, C. Von Schmidt, Francisco Guimarães, Gianni Ratto (arq. O. Petti).

binski, Luciano Salce e Adolfo Celli), e que marcou época na história do teatro paulista[27].

Luís de Lima saiu da E.A.D. em 1955, mas não voltou para a Europa. Continuou a trabalhar no Brasil dirigindo e interpretando, tanto no teatro, como na televisão e no cinema, além de ter sido professor em vários cursos de extensão universitária.

Em 1959, recebeu o título de "Carioca Honorário" concedido pelo jornal *O Globo.*

Se, naquele período, o diretor Luís de Lima privilegiou a expressão corporal, em 1955, o professor convidado foi um encenador que chegou ao teatro via cenografia. Estamos falando de Gianni Ratto que assumiu a cadeira de drama, até 1956.

---

[27] 1. *A experiência diretorial* — Ruggero Jacobbi. O diretor como intérprete, o diretor como criador. O teatro e o teatro literário. Paralelo entre o diretor teatral e o diretor cinematográfico. O diretor do texto. O diretor diante dos aspectos plásticos do espetáculo. Ditadura e democracia no trabalho diretorial. O verdadeiro sentido do trabalho de equipe. O diretor diante dos atores. Direção como psicologia e como diplomacia. O diretor diante do público. Esta conferência foi realizada no dia 13 de abril, dando início ao ciclo.

2. *Do naturalismo aos nossos dias* — Ruggero Jacobbi. Antoine e o teatro livre. Os Meningen. Adolfo Appia, ou a revolução pela cenografia. Gordon Craig, ou a abstração teatral. Stanislavski e o método psicológico. Exemplos de diretor criador: Tairov, Meyerhold, Bragaglia, Gaston Baty. A escola alemã: Reinhard e Piscator. A escola francesa: Copeau, Dullin, Pitöeff, Jouvet, Barrault, Barsacq, etc. Estado atual da direção teatral na França, Inglaterra e Estados Unidos. O exemplo de Jean Villar. A direção teatral no Brasil. Conferência realizada no dia 20 de abril.

3. *A solução psicológica e interpretativa da peça* — Ziembinski. A peça como texto. A peça como material de espetáculo. A peça como material interpretativo. Análise. Construção psicológica. Versão exteriorizada. Artesanato. Demonstração prática com cenas de *Paiol velho, Divórcio para três* e *A rainha morta.* Conferência realizada em 27 de abril.

4. *Terreno cênico* — Ziembinski. O fenômeno do terreno cênico em si. O terreno como fator funcional, como fator emocional, como fator composicional. Realizada em 4 de maio.

5. *O primeiro ensaio de mesa* — Luciano Salce. Introdução. Leitura pelo diretor. Leitura pelos atores. Preliminares técnicos. Preliminares artísticos. Observações sobre os personagens e as idéias da peça. A arte de contracenar. Leitura interpretativa pelos atores. Correções. Realizada em 11 de maio.

6. *O primeiro ensaio de pé* — Luciano Salce. Introdução. Da orientação psicológica (leitura) à mímica (a marcação). Particularidades físicas do personagem. De onde nasce a marcação. Última leitura. Disposição cênica dos objetos. Marcação e representação. O imponderável, a atmosfera. Representação da cena completa. Realizada em 18 de maio. Nas duas palestras de Luciano Salce foi utilizado um trecho de *A gaivota,* de Anton P. Tchekhov.

7. *A parábola dramática atrás da palavra* — Adolfo Celli. O diretor diante da peça. Estudo preliminar. Tom geral da peça. Golpes de cena e "nós dramáticos". Valor da pausa. Exame da palavra e seus significados. A curiosidade e o interesse público. Rítmo interior da peça. Conclusão: sentido do drama no espetáculo teatral. Realizado em 1.º de junho. (E.A.D., 1953).

A carreira de diretor teatral de Gianni Ratto teve seu início no Brasil; entretanto, na Europa, ele já era um cenógrafo consagrado, como atesta o depoimento do crítico Sábato Magaldi, que tomou contato com seu trabalho em Paris (1952), quando o Piccolo Teatro de Milão se apresentou ali, com imenso êxito (Magaldi, 13/8/1971).

Segundo Alfredo Mesquita, Gianni Ratto foi um dos mais completos diretores que já passaram pela E.A.D. Estudou com Gordon Craig e Pietro Sharoff (aluno de Stanislavski); trabalhou como assistente de direção de famosos encenadores italianos, entre eles Giorgio Strehler, Vittorio Gassman, Ettore Gianini e Adolfo Celli.

Foi fundador e participante dos famosos Píccolos Teatros de Milão, Gênova e Florença. Suas produções cenográficas na Itália, em número de 130, foram exportadas para outros países como: Suíça, Bélgica, Alemanha, França, Dinamarca, Suécia, Noruega, Brasil (Carosello Napolitano), Uruguai e Argentina[28].

Além disso, foi, por dois anos, vice-diretor cênico do conhecidíssimo Teatro Scala de Milão.

Gianni Ratto veio ao Brasil porque o empresário Sandro Polloni, ao estilo do T.B.C., resolveu, em 1954, contratá-lo para realizar o espetáculo inaugural do Teatro Maria Della Costa, *O canto da cotovia,* que levantou todos os prêmios fundamentais do ano.

Logo no início, já se podia pressentir sua vocação para o ensino. Um ano depois aceitou o convite de Alfredo Mesquita para lecionar na E.A.D. e, desde então, sua carreira no magistério teatral continuou plena de momentos importantes. Após sua experiência na Escola paulista, integrou o corpo de profissionais que, junto com Martin Gonçalves, formularam uma excelente proposta de curso de arte cênica na Universidade da Bahia. Registre-se ainda sua passagem como mestre no Conservatório Nacional de Teatro do Rio de Janeiro e, na mesma cidade, implantou, na década de 60, uma programação didática bastante ambiciosa no Centro Cultural Teatro Novo, interrompida, na época, pelo Departamento de Ordem Política e Social.

Sua atuação no magistério foi de tal modo marcante, que, em entrevista concedida ao crítico Yan Michalski, em 1982, disse:

> O meu sonho neste campo continua irrealizado. Em São Paulo, pululam cursos de teatro, em geral pura picaretagem. Se quisesse ganhar dinheiro, era só abrir mais um. Só que eu queria criar uma escola diferente das outras, para a qual

---

[28] Para companhias de prosa, 50 espetáculos; para teatros estáveis, em Milão, no Piccolo Teatro, 38 espetáculos; em Gênova, no Piccolo Teatro, 7 espetáculos; em Florença, no Píccolo Teatro, 1 espetáculo. Para teatros líricos, em Milão, no Teatro Scala, 17 espetáculos; em Florença, no Comunale, 1 espetáculo; em Roma, no Ópera, 2 espetáculos. Para teatro de revista, por volta de 10 espetáculos. Para teatro ao ar livre, em Florença, Veneza e S. Miniato, 3 espetáculos. Por ocasião das celebrações Colombianas da cidade de Gênova, realizou uma grande manifestação de costumes, juntamente com outros duzentos participantes.

> não consegui o mecenato que seria necessário; uma escola capaz de fornecer aos nossos atores aquilo que lhes faz falta; uma técnica diversificada, que sirva de apoio a qualquer tipo de espetáculo; e uma cultura a mais ampla possível, incluindo formação humanística, política, sociológica (Michalski, 8/8/1982).

Na Escola de Arte Dramática de São Paulo, Gianni Ratto teve uma atuação ligeiramente diferenciada durante os dois anos que ali lecionou. Para as turmas de 1955 (v. apêndice), procurando um lado mais acadêmico e, ainda, desejando se ambientar com os alunos, iniciou seu trabalho com extensas preleções teóricas das quais se destacavam temas como: o diretor e o ator em função do espetáculo, técnicas de representação, método de trabalho segundo as variadas escolas de direção, técnica de respiração no teatro, pesquisa dos efeitos polifônicos na poesia e comentários sobre os tratados de *mise en scène.*

Posteriormente, naquele mesmo ano e, de maneira mais intensa em 1956, dedicou-se exclusivamente ao trabalho de palco, tentando extrair da práxis os ensinamentos teóricos. Graças a uma identificação rápida com a dramaturgia brasileira, Gianni Ratto teve a oportunidade de revelar ao público brasileiro o talento do dramaturgo Jorge Andrade, através da encenação profissional de *A moratória* (1955), ao mesmo tempo em que usava, para exercícios na E.A.D., *O telescópio,* outra peça do mesmo autor.

A contribuição de Gianni Ratto para os atores da E.A.D. se concretizou através de sua técnica especial para ensaiar, baseada, em grande parte, na análise minuciosa do texto com o fim de extrair deste os significados mais profundos, acrescida de um grande apuro no aspecto artesanal da composição dos atores.

Segundo Décio de Almeida Prado, as principais qualidades de Gianni Ratto eram a sensibilidade poética muito forte e uma extrema leveza, visível em seus espetáculos. Era possuidor de uma grande delicadeza fora e dentro do palco.

Por outro lado, cenógrafo que era, conseguia um acabamento especial na parte plástica, seja na composição do espaço e acessórios, ou na caracterização de figurinos e maquiagem dos atores.

Os resultados de seu ensinamento apareceriam logo no primeiro espetáculo montado na E.A.D., *O médico volante,* de Molière, por intermédio do qual os alunos puderam adestrar-se nas técnicas da Commedia dell'Arte. Esse tipo de representação histriônica, impregnada de um ritmo intenso, transforma-se sempre em excelente exercício para a formação do futuro ator.

A comprovação da aprendizagem foi documentada pela crítica da época:

> Gianni Ratto, valendo-se da sua experiência da Commedia dell'Arte, encenou o "canevas" de Molière como ele deve ser na verdade compreendido, isto é, como um exercício sobre temas ainda da comédia popular italiana: lá estavam, no

> palco, ligeiramente transpostos, Arlequim, Pantaleão e toda a companhia, alternando, para o prazer nosso, as suas molecagens, com as suas piruetas, num ritmo, não de homens, mas de graciosos e imprevisíveis bonecos. Uma inspiradíssima direção de Gianni Ratto e um divertidíssimo desempenho dos alunos da Escola de Arte Dramática, com Alceu Nunes à frente, no papel de Sganarello, com o qual obteve distinção, prêmio que a severidade tradicional dos exames da E.A.D. torna ainda mais meritório (Escola de Arte Dramática, *O Estado de S. Paulo,* 4/12/1955).

Décio de Almeida Prado, ao comentar, mais tarde, o trabalho de Gianni Ratto na direção do Festival de Comédia pelo Teatro dos Sete — composto de *El viejo celoso,* de Cervantes; *Os crimes de um pedestre,* de Martins Penna e *O médico volante,* de Molière — comprova mais uma vez a rara oportunidade que tiveram os alunos da E.A.D. ao trabalhar com o diretor italiano:

> É difícil, muito difícil, imaginar este "Festival" encenado por um diretor brasileiro, porque a sua realização depende de uma longa familiaridade com a evolução do teatro, não só como literatura, mas como presença viva no palco, que estamos longe de possuir. E já que tocamos no assunto, conviria, ir adiante, acrescentando que, mesmo na Europa, nenhum povo se sentiria talvez tão à vontade nessa tradição puramente burlesca como o italiano, pois que foram os seus escritores e os seus comediantes que a levaram ao seu máximo desenvolvimento (Almeida Prado, 1964, p. 249).

No ano de 1956, Gianni Ratto montou na E.A.D. mais um texto de autor brasileiro, *O demônio familiar* de José de Alencar. A ênfase, entretanto, do mesmo ano foi a introdução de Ionesco no Brasil, com a encenação de *Jacques ou a submissão.*

Segundo grande parte da crítica, a referida encenação marcou de maneira inequívoca a presença de Gianni Ratto na Escola de Arte Dramática. Décio de Almeida Prado relembra que, após a apresentação de *Jacques ou a submissão* no Teatro Leopoldo Fróes, aconteceu uma verdadeira apoteose, quando o público se levantou para aplaudir de maneira entusiasta o feliz espetáculo. O referido crítico chega a nomear o evento, não só como uma das duas ou três melhores encenações da E.A.D., mas também o compara aos melhores momentos do teatro profissional.

Seus alunos, em especial os dessa montagem, lembram-se de que Gianni Ratto possuía uma maneira toda especial de tratá-los, deixando-os à vontade para sugerir marcas e gestos (Miriam Mehler).

Assim como os alunos que freqüentaram a Escola entre os anos de 1950 e 1952 tiveram como professor Ruggero Jacobbi, que seria o mentor de alguns jovens dos principais grupos de teatro no Brasil, os alunos de Gianni Ratto ainda não sabiam que estava ali, perto deles, o futuro criador, em 1958, do Teatro dos Sete, outro dos mais conseqüentes grupos que pisaram os palcos brasileiros. Os atores da E.A.D. puderam assim conviver com o diretor italiano numa fase que ele considerou como a mais criativa de sua carreira (Michalski, 8/8/1982).

Recentemente, definiu seu trabalho com a honestidade — já notada pelo crítico Miroel Silveira, quando da estréia de Gianni Ratto no Brasil (Silveira, 1976, p. 135) de quem está consciente dos limites da contribuição que pôde dar, não só aos alunos da E.A.D., como ao próprio teatro brasileiro.

> Encaro o meu trabalho como o de um artesão, é claro que de alto nível, mas um artesão. Não sou um criador no sentido de um Peter Brook, um Victor Garcia, um Antunes Filho, que pegam um texto e a partir dele criam uma nova dimensão. Eu não tenho esta dimensão, ainda estou ligado ao texto, sou um intermediário entre o texto e o espectador. Dentro desta visão, às vezes alcanço resultados interessantes, outras não, mas não fico triste: encaixo-me numa fauna teatral que se dá por satisfeita produzindo com coerência e continuidade. Tenho humildade e orgulho do que faço. O teatro precisa de diversos tipos de oficiantes (Gianni Ratto em Michalski, 8/8/1982).

Foi através da indicação do diretor do Teatro Brasileiro de Comédia, Adolfo Celli, que Alfredo Mesquita contratou, no ano de 1957, mais um diretor italiano, Alberto D'Aversa.

Como, aliás, já se transformara em norma na E.A.D., o currículo de Alberto D'Aversa não ficava devendo nada ao dos outros professores anteriores. Seu principal título era o de diretor teatral formado pela famosa Academia de Arte Dramática de Roma dirigida pelo não menos célebre estudioso das artes cênicas Sílvio D'Amico. A atividade de D'Aversa na Itália compreendeu a regência das cadeiras de filosofia e letras na Universidade Católica de Milão e um intenso trabalho como diretor profissional em várias companhias daquele país: Torrieri, Pisu, Palmare e Pilotto. Antes do Brasil, uma longa passagem pela Argentina, onde exerceu vastíssima atividade cênica, quando dirigiu no Seminário Dramático e acabou por ser nomeado professor de estética na Universidade de La Plata[29].

Este foi um dos contratos mais ousados da E.A.D., visto que Alberto D'Aversa devia ficar à disposição exclusiva da Escola. Sua presença no T.B.C., conforme nos relatou Alfredo Mesquita, foi uma concessão dele ao amigo Franco Zampari, pois o grupo paulista passava, na época, por sérias dificuldades.

Em virtude desta exclusividade, Alberto D'Aversa foi, dos diretores convidados, o que mais tempo ficou e o que mais produziu dentro da E.A.D. Homem irrequieto e profundamente aberto a novas experiências

---

[29] Entre seus espetáculos importantes: *Mistério medieval,* Anônimo; *Arlequim, servo de dois amos,* Goldoni; *Três irmãs,* Tchekhov; *Antígone,* Anouilh; *Caprichos de Mariana,* Musset; *J.G. Barkmamm,* Ibsen; *Casa de bonecas,* Ibsen; *Mercador de Veneza,* Shakespeare; *Sonhos de uma noite de verão,* Shakespeare.

(dizia-se que ele não fazia questão de escolher os textos que dirigia), encenou, durante os quatro anos que permaneceu na E.A.D., doze peças. Essas montagens, indubitavelmente, se constituíram em aprendizados fundamentais para os alunos, visto que Alberto D'Aversa praticamente experimentou de tudo, teatralmente falando. Introduziu, por exemplo, no Brasil, o dramaturgo H. Kleigst com *A bilha quebrada,* teve oportunidade de encenar *O desabamento do Ramal Norte,* de Ugo Betti e se deu ao luxo até de montar trabalhos inéditos de duas alunas dramaturgas. De Renata Pallottini, que posteriormente daria importante contribuição à dramaturgia brasileira, encenou *Sarapalha,* uma adaptação de Guimarães Rosa, e de Maria Lysia de Araújo, encenou uma adaptação de *A Missa do Galo,* de Machado de Assis.

Completam a lista de suas direções na E.A.D os seguintes textos: *Os dez na mesa,* de Osvald Dragun e *O Menino Moony,* de Tennessee Williams (1957); *A família do colecionador,* de Carlos Goldoni e *Lituânia,* de Robert Brook (1959); *A culpa de ser homem,* de Wolfgang Altendorf (1960); *Bodas de sangue,* de Garcia Lorca; *Óleo* e *Rumo a Cardiff,* de Eugene O'Neill (1961); e, finalmente, *Tio Vânia,* de Tchekhov (1962).

Impossibilitado de lecionar na Escola, no ano de 1958, o professor Alberto D'Aversa foi substituído pelas ex-alunas Sara Perissinotto e Cândida Teixeira, das quais falaremos um pouco mais detalhadamente ainda neste capítulo.

Alfredo Mesquita disse ser Alberto D'Aversa, um tanto quanto boêmio, naqueles tempos. Ficamos imaginando então, caso não fosse esse "defeito", qual não teria sido sua produção nesses anos em que ainda dirigiu vários espetáculos no T.B.C.[80].

O estilo de trabalho de Alberto D'Aversa, na E.A.D., seria conseqüência direta de seu espírito afeito, sempre, às reflexões estéticas mais instigantes. Seu gosto pelas idéias novas, pelas experiências, necessitava, acima de tudo, de um diálogo cerebral intenso com os alunos. O fato de ter sido professor de estética fez com que seus cursos de interpretação fossem precedidos por verdadeiras conferências sobre a arte cênica. Seu gosto pelas exposições teóricas era tal que chegou a colaborar com a professora Gilda de Mello e Souza na regência de estética. As referidas preleções chegavam a ocupar cerca de dois terços do conteúdo programá-

---

[30] A respeito ainda do diretor italiano, Alfredo Mesquita sempre o considerou boníssima pessoa, só não lhe perdoou o fato de ter prometido aos alunos contrato, antes do término do curso, para trabalharem em um filme que iria realizar no Brasil. Como veremos, essa era uma regra que não poderia jamais ser desrespeitada na E.A.D. Segundo ainda o diretor da Escola, os alunos do terceiro ano ficaram tão desinteressados, em relação ao curso, que foi necessária uma séria intervenção pessoal para que a classe do terceiro ano não se desmantelasse.

tico de seus cursos e abordavam temas que iam desde as origens do teatro, técnicas de dramaturgia, passavam pelas principais fases da história do teatro e chegavam até as recentes teorias de encenação, com ênfase especial no estudo do Método Stanislavski[31].

Na verdade, dirigir, para Alberto D'Aversa, era mais um ato de reflexão e de descoberta do que o de um artesão.

A totalidade da crítica brasileira considera Alberto D'Aversa como um dos melhores intelectuais de teatro e isso, evidentemente, se refletia em seu processo de trabalho. Antônio Mercado Neto, em sua dissertação de mestrado, que versou sobre o diretor, comenta que

> seu processo de trabalho não diferia essencialmente do utilizado pelos italianos [...] o que Alberto trazia de insubstituível era uma extraordinária erudição, só compatível à de Ruggero Jacobbi; uma notável sensibilidade às sugestões e à estrutura dramática do texto; e um profundo conhecimento teórico e prático da arte do teatro. Seus ensaios de mesa eram inesquecíveis e verdadeiras aulas de literatura e análise dramática; e como todos os italianos, pretendia que todo o essencial sobre os personagens fosse definido na mesa: psicologia, relações, sentimentos, emoções, etc. Já no momento em que o ensaio se transferia da mesa para o palco parecia (especialmente em suas encenações menos inspiradas) que o desafio terminara e que o ato criativo já se esgotara, restando apenas uma atividade um tanto mecânica a ser realizada — embora essa realização devesse ser profissionalmente exata e perfeita (Mercado Neto, 1979, p. 41).

Décio de Almeida Prado acrescenta que, apesar de ter sido mestre de muita gente e grande crítico — chegando a ser tema de tese universitária —, como diretor era um pouco descuidado no acabamento formal.

D'Aversa seria o oposto, por exemplo, de Adolfo Celli que ficava horas ensaiando os atores, tirando deles tudo o que podia. D'Aversa poderia ser definido como o intelectual renovador, mas sem vontade maior para enfrentar o lado prático do teatro (Almeida Prado).

O próprio Alberto D'Aversa, aliás, quando indagado sobre o andamento dos ensaios de *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade, deixou transparecer essa "dificuldade" colocada pelo crítico paulista.

---

[31] Nascimento do teatro — Linguagem teatral — Texto dramático — Regra absoluta de arte — A curva dramática — Nós dramáticos — Análise psicológica — Microcosmo e macrocosmo — Maquilagem — *Antígone* — Tradução da peça *Noite em casa de rico* — Análise psicológica de *Antígone* — O verso — Leitura da peça *Noite em casa de rico* — A técnica e o ofício — Valores — Fonética — Leitura de *Antígone* — Respiração — Ritmo — Tensão e "relax" — A mímica — Funcionalidade do texto e do movimento — Naturalismo — Correntes teatrais modernas — Origem do teatro — Maquinário, arquitetura do teatro grego — Comédia — Idade Média — Commedia dell'Arte — Teatro na Espanha — Inglaterra — Teatro Isabelino — Teatro francês — Romantismo em si — Romantismo no teatro — Romantismo na Alemanha, França, Inglaterra e Itália — Naturalismo na França, Itália — Ibsen, Verismo — Zola.

> Eu tenho muito pouco, verdadeiramente pouco, para dizer neste momento sobre *Pedreira das almas,* sobrecarregado como estou no trabalho diário dos ensaios, que já passaram a fase das sutis análises estilísticas para entrar naquela outra, vertical e fatigante, da dor nos rins e do cansaço físico (D'Aversa, out. 1959, p. 12).

Sua qualidade, entretanto, como professor de atores jamais foi contestada, ao contrário, veja-se a comparação feita pelo autor da referida dissertação, com os principais diretores do T.B.C.:

> Não possuí a vitalidade da intuição cênica de Celli, nem a sua "mão" para o sucesso junto ao público, embora fosse como este, um extraordinário professor de atores (e, por outro lado, muito mais profundo na análise do texto e da estrutura dramática). Sua excelente análise das personagens aproximava-se do refinamento e da sutileza de Salce, mas, enquanto Salce usava a interrogação através da penetração nos aspectos psicológicos indicados pelo texto, D'Aversa procurava extrair essa vivência interior partindo de meticulosa análise das palavras, de sua carga poética. Embora seus espetáculos geralmente revelassem cuidado e competência profissional, não chegava à extrema rigidez de Bollini no tocante aos detalhes técnicos e às minúcias de interpretação; estimulava os atores com sugestões valiosíssimas, e com eles aprofundava ao máximo o estudo das personagens, mas sem prendê-los demasiadamente no tocante à atuação cênica (Mercado Neto, 1979, p. 42).

O fato de não "prender demais o ator no tocante à atuação cênica", por vezes, passava como uma espécie de ausência de diretor:

> O mais livre de todos era o D'Aversa que foi com quem eu trabalhei por último. Eu fiz o *Panorama visto da ponte,* que me deu uma sensação de que ele não me dirigiu. Ele me deixou livre e solta. Tanto que toda a marcação do 2.° ato, onde eu entrava, foi feita por mim. Ele gostava de assistir à gente, sabe? Botava o pessoal em cena, mandava largar brasa e assistia à gente (Henreid, 1980, p. 157).

Necessitando o desempenho dos atores de um trabalho um tanto exaustivo de artesanato no palco, os alunos da Escola de Arte Dramática, sintomática e, talvez, propositalmente, tiveram, ao lado de Alberto D'Aversa, a colaboração (dentro de uma matéria nova, chamada "mímica, movimentação e interpretação"), da Prof.ª Haydée Bittencourt, que já em 1956 havia feito, na E.A.D., uma audição comentada de grandes interpretações, colaborado com Gianni Ratto na direção de *Jacques ou a submissão* e dirigido, para os exames do 2.° e 3.° anos, a peça *O amor dos quatro coronéis,* de Peter Ustinov.

Antiga participante do Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, Haydée Bittencourt vinha de estudos teatrais na Universidade de Washington e de um ano de trabalhos teóricos e práticos na famosa Royal Academy of Dramatic Art, de Londres. Seu curso (jamais vimos programa tão intenso e tão detalhado) compreendia vinte e quatro itens com várias subdivisões que abarcavam: mímica sob diversos aspectos e estilos; topografia do palco; técnica corporal; movimentos em geral, como saudações, reverências, quedas e desmaios, segundo os mais variados estilos; relações entre o gesto e a palavra; além de marcações sobre cenas já escritas.

Esse curso, não temos dúvida, funcionava como uma espécie de continuação e aprofundamento da disciplina Preparatório, ministrada no primeiro ano por Alfredo Mesquita. De outro lado, servia como coadjuvante direto na preparação dos exames finais de drama e comédia, tal era o aprofundamento do trabalho artesanal desenvolvido pela professora.

A formação inglesa de Haydée Bittencourt contribuiu para que seus espetáculos apresentassem um apurado acabamento no que diz respeito à inflexão de voz de seus atores. Sem ter feito carreira como diretora profissional, dedicou-se à direção de grupos universitários aos quais transmitiu sempre seu senso extremo de rigor técnico.

Além da já citada encenação da peça de Ustinov, Haydée Bittencourt foi responsável, na E.A.D., pelas seguintes direções: *Frei Luís de Souza,* de Almeida Garrett (1960) — uma grande produção não só pelo numeroso elenco como pela complexa elaboração dos figurinos que tiveram a colaboração direta de Alfredo Mesquita —; *As azeitonas,* de Lope de Rueda e *O importante é a peça,* de H. Simpson e M. Havey.

Com uma passagem rápida pela Escola, e de formação completamente diferente da dos outros professores-diretores, anotamos o nome da veterana atriz brasileira, Olga Navarro, que estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A partir de 1929, encabeçou o elenco feminino de numerosas companhias nacionais, inaugurando várias salas de espetáculos, entre as quais cabe lembrar o Teatro Regina e o Ginástico, no Rio de Janeiro. Sucessivamente, na Itália, trabalhou como primeira atriz na Companhia Dramática Gualtiero Tumiati e Annibale Ninchi, representando um repertório que abrangia desde os clássicos da tragédia grega até os contemporâneos. De volta ao Brasil, ligou seu nome à criação das grandes personagens femininas de *Desejo,* de O'Neill, *A p... respeitosa,* de Sartre, *A endemoniada,* de Schünher e *Volta mocidade,* de Inge. Na impossibilidade de ter elenco próprio, passou a trabalhar na rádio, como atriz e ensaiadora. Desde 1953, dirigiu o grupo teatral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro (que, em 1956, conseguiu o Grande Arlequim e o Prêmio Governador do Estado), tendo encenado peças de Goldoni, Verga, Pirandello, Federico De Roberto, Rosso di San Secondo, Sergio Tofano, F. T. Marinetti etc. Em 1958, ensaiou para a Escola de Arte Dramática de São Paulo *O teatro cômico,* de Carlos Goldoni e *O rosário,* de De Roberto.

Alfredo Mesquita nos relatou que, por ocasião do convite a Olga Navarro, esta lhe disse que ficaria muito orgulhosa em trabalhar na E.A.D., mas que não sabia dar aulas, apenas ensaiar, ensinar os atores a representar. Alfredo Mesquita resolveu fazer uma experiência e convidá-la, assim mesmo, para preparar os exames daquele ano.

Tal decisão deu aos alunos a interessante oportunidade de experimentar um dos métodos tradicionais de direção e totalmente diferente daqueles a que estavam acostumados. Olga Navarro ensaiava à maneira antiga, sem leitura de mesa ou análises exaustivas das personagens. Ela, primeiro, fazia todos os personagens, cena por cena, e depois de mostrar cada gesto, cada entonação aos alunos, certificava-se a respeito da imitação que eles fariam.

Esse processo de espelho, se, sozinho, é insuficiente para um aprendizado, serviu de acréscimo àquela turma de alunos, permitindo-lhes dominar, em parte, a técnica histriônica do comediante popular, importante para alguns tipos de espetáculos.

O resultado artístico, principalmente de *O teatro cômico,* foi muito bom, tendo a Escola levantado, graças a isso, quase todos os prêmios no I Festival do Teatro de Estudantes, em Recife.

Dessa maneira, podemos dizer que os alunos que freqüentam a E.A.D. no final da década de 50 e início da de 60 — últimos momentos do curso com duração de quatro anos — não foram menos privilegiados do que aqueles dos períodos anteriores. Tiveram possibilidade de assimiliar o brilhantismo instigante das análises de Alberto D'Aversa, o talento histriônico de Olga Navarro, o rigor técnico de Haydée Bittencourt e, ainda, o entusiasmo de duas jovens professoras ex-alunas.

O último artista estrangeiro a dirigir na E.A.D. foi Maurice Vaneau (1963),

> que se tornou conhecido do público brasileiro durante a excursão sul-americana do elenco do Teatro Nacional da Bélgica, em 1954. A peça por ele dirigida *Barrabás,* de Ghelderode, foi o espetáculo de maior êxito, que impressionou pela força e pela beleza plástica (Magaldi, 13/8/1971).

Convidado por Franco Zampari para trabalhar no T.B.C., foi responsável por um dos maiores sucessos da companhia: a montagem de *A casa de chá do luar de agosto,* de John Patrick.

Na Escola de Arte Dramática de São Paulo, foi mais diretor do que professor, tendo propiciado aos alunos o aprendizado de um perfeito artesanato teatral e, principalmente, a técnica do desempenho necessário para peças extremamente ritmadas.

Tão conhecida era a habilidade de Maurice Vaneau para comédias leves que o Teatro Oficina o convidaria, após a fase densa de estudos do Método Stanislavski, para, através da encenação de *Quatro num quarto,* de Kataiev, ensinar aos atores do elenco paulista tal estilo[32]. Na Escola de Arte Dramática melhor não poderia ter sido a escolha de *Artimanhas de Scapino,* de Molière (1963)[33], para que o encenador belga pudesse oferecer aos alunos daquele ano a oportunidade de fazer uma das mais brilhantes comédias já encenadas na E.A.D.

Sábato Magaldi define Maurice Vaneau como um talento inquieto e também um cenógrafo de sensibilidade e delicadeza sempre elogiáveis. Esclarece ainda mais a contribuição didática do encenador belga na E.A.D. o comentário do crítico Miroel Silveira sobre *A casa de chá do luar de agosto.* Anotou ele que, apesar de não ter no elenco nenhuma estrela, o espetáculo era aclamado toda a noite pela maneira rigorosa como foi executada. O crítico conclui:

> Pela primeira vez no teatrinho da Rua Major Diogo, vemos os atores se utilizarem da voz como de um instrumento amplo e maleável. Antes de *A casa de chá do luar de agosto,* apesar das constantes recriminações da crítica, criara-se um suposto "estilo T.B.C.", semelhante à pseudocinematografia da TV de vanguarda: os artistas ficavam proibidos de inflexionar, deviam jogar suas frases como uma cuspida única no ouvido do expectador. [...] Essa imitação vocal acaba de ser destruída pela riqueza das gamas musicais que Vaneau soube imprimir ao espetáculo. Cada personagem fala em seu tom justo de voz. [...] Um caminho novo ficou aberto diante dos jovens atores do T.B.C. que tinham suficiente ambição e paciência para continuarem trabalhando seus órgãos vocais (Silveira, 1976, p. 188).

No últimos anos na Escola de Arte Dramática do Dr. Alfredo Mesquita (1964-1968), a cadeira de interpretação foi regida apenas por profissionais brasileiros, ao mesmo tempo em que o teatro profissional brasileiro também passava a ser encenado unicamente por artistas locais. O T.B.C., por exemplo, a partir de 1960, montou 13 espetáculos dos quais 10 foram entregues a jovens diretores brasileiros, como: Flávio Rangel, Antunes Filho e Benedito Corsi, que por sinal foi aluno da segunda turma da E.A.D.

Isso pode ser explicado pelo fato de que alguns profissionais brasileiros fariam "escola" como assistentes de direção dos principais encenadores estrangeiros, além da realização de cursos no exterior. Foi o caso de Antunes Filho, que colaborou na E.A.D., durante os anos de 1964-1965, quando encenou ali *A falecida,* de Nelson Rodrigues.

Antunes Filho foi assistente, no Teatro Brasileiro de Comédia, de diretores como: Ziembinski, Adolfo Celli, Ruggero Jacobbi e Luciano

---

[32] O assunto foi tratado de maneira mais aprofundada no livro *Oficina: do teatro ao te-ato,* de Armando Sérgio da Silva.

[33] Participaram dessa montagem os seguintes alunos: Creusa Carvalho, Tereza de Almeida, Yara Amaral, Rodrigo Santiago, Paulo Villaça, Benedito Silva, Afonso Gentil e Luiz Serra.

Salce. Conseguiu uma bolsa do governo italiano para estudar no Picollo Teatro de Milão.

Na Europa freqüentou também os grupos: Berliner Ensemble, Workshop e Roger Planchon.

Sendo hoje, um dos mais importantes diretores do teatro brasileiro, seus alunos da E.A.D. puderam aproveitar sua técnica e habilidade especial no trato com os atores. A novidade de seu estilo de trabalho, privilegiando o rigor dedicado à preparação emocional do desempenho, era a característica marcante de Antunes Filho. Décio de Almeida Prado, criticando *Plantão 21*, valorizava justamente esse aspecto de seu ofício.

> A direção de Antunes Filho responde ponto por ponto a todos estes desafios do texto: olho por olho, dente por dente. Havia, para começar, a questão dos trinta intérpretes exigidos pelo elenco. Jamais poderíamos supor que existissem tantos atores inativos em São Paulo. Pois eles surgiram aos borbotões, vindos não se sabe de onde (desconfiamos que da televisão), perfeitamente desconhecidos da crítica teatral. Antunes guiou-os, a todos eles, com essa segurança no lidar com os atores que é a sua especialidade e a pedra de toque do verdadeiro diretor. Conceber teoricamente uma peça não é difícil. A dificuldade está, não em impor friamente tais esquemas ao espetáculo, de fora para dentro, mas em arrancar de cada artista aquelas potencialidades que ele mesmo ignorava possuir. Jardel Filho, por exemplo, no papel principal tem uma criação impressionante de força, é verdade, porém impressionante igualmente de simples veracidade humana nos instantes em que a peça se distende e se repousa (Almeida Prado, 1964, p. 140-1).

Seu método, entretanto, até hoje considerado um tanto quanto exacerbado sofreu, por parte de Alfredo Mesquita, sérias restrições ao ser aplicado em uma escola:

> Antunes com seu método quase matou uma aluna na Escola. Ele puxou tanto por ela, com seus laboratórios de psicanálise e suas teorias, que a menina teve de ir para o sanatório. O método dele era realmente muito violento.

Apesar de a Escola ter sempre afastado de seus propósitos o teatro de ideologia política, foi tanto o engajamento da cena profissional brasileira em direção à arte compromissada, após a Revolução de 1964, que Alfredo Mesquita, ao escolher nomes representativos para ministrar aulas de interpretação na E.A.D., deparou-se com o de Augusto Boal, para o curso de dramaturgia e crítica, o qual acabou por indicar, para substituí-lo, o nome de Heleny Guariba que sintonizava ideologicamente com o diretor do Teatro de Arena. As duas contratações são provas do espírito liberal de Alfredo Mesquita[34].

Heleny Guariba fez, posteriormente, um estágio com o encenador Roger Planchon, o principal diretor marxista da época, sendo considerado um continuador das idéias do teatro político de linha brechtiana. A diretora fez apenas uma montagem na E.A.D., uma visão bastante pessoal da peça *Dorotéia,* de Nelson Rodrigues.

---

[34] Nesse sentido, Alfredo Mesquita julgava ser semelhante a seu pai. Assim, comparou a E.A.D. com o jornal *O Estado de S. Paulo,* onde sempre fora permitida a permanência de comunistas desde que eles não solapassem a empresa.

Após seu estágio com Planchon, realizou, no teatro profissional, uma montagem contundente de *George Dandin,* de Molière, considerada na época a mais perfeita exemplificação brasileira da estética planchoniana, pois desnudava no palco, a partir do texto de Molière, as relações de classe.

Para uma Escola que elegeu sempre o respeito à peça em suas encenações, a presença de Augusto Boal e de Heleny Guariba, que procuravam uma ruptura com o texto original, traria aos alunos, de então, uma experiência enriquecedora, e continuassem os diretores por mais tempo na E.A.D., talvez pudessem realizar espetáculos bastante instigantes para a época.

Registre-se ainda a passagem pela E.A.D. do diretor Desi Bognar, com encenações dos seguintes vanguardistas, lançados pela primeira vez no país: *O quarto,* de Harold Pinter (1965), e *A arte de bem governar,* de John Arden (1964). Nos dois últimos anos, a colaboração de Terezinha Aguiar, com duas encenações de peças de Hilda Hilst: *O visitante* (1967) e *Rato no muro* (1968).

A grande dificuldade encontrada no início, quando da fundação da Escola de Arte Dramática, ou seja, a ausência de professores especialistas, que dispusessem de uma síntese entre a cultura teatral e conhecimentos práticos sistematizados, foi resolvida pela própria instituição, passados os dez primeiros anos de existência. Após a experiência de ter vários formandos lecionando em outras partes do país, a partir de 1958, iria usar o material humano formado por ela própria, a fim de reger algumas disciplinas, dentre as quais a de interpretação. Esses ex-alunos, apesar de uma formação específica de comediantes, tinham, através dos outros elementos do tripé estrutural básico (cultura teatral aprofundada e formação técnica básica), condições perfeitas para ensinar o outro fator do tripé, a preparação do desempenho.

Além de Sara Perissinotto, numa rápida passagem pela disciplina, em que apenas montou, fora de repertório, *Os enganos,* de Lope de Rueda (1958), outros ex-alunos iam ter, a partir da década de 60, uma participação cada vez mais intensa no corpo docente da E.A.D.

A primeira delas que, por sinal, acabaria posteriormente sendo quase uma professora fixa de interpretação, no lugar de Alfredo Mesquita, foi Cândida Teixeira, formada em 1956.

Durante a década de 60, a professora levou a cabo um largo trabalho de experimentação com os escolares que se distinguia das outras devido à opção exclusiva por textos de autores considerados de vanguarda, como por exemplo: *Os cegos*, de Michel Ghelderode, e *Já fomos assim*, de Arthur Adamov (1957); *O telescópio*, de Jorge Andrade, e *Conversão sinfoneta* (1958); *O marinheiro*, de Fernando Pessoa (1959); *Cavalgada para o mar*, de J. M. Synge (1960); *Oswaldo e Zenaide*, de Jean Tardieu (1961); *O demorado adeus*, de Tennessee Williams (1962); uma interessante experiência com *O tambor*, Teatro Nô, adaptado por Paul Arnold (1963); *O leão*, de Amos Kean, e *O fuzil*, de Jacques Prévert (1964).

Até a anexação da E.A.D. pela USP, em 1968, registramos a presença de mais dois ex-alunos, formados em 1961, Silnei Siqueira e Rui Nogueira. A participação de ambos foi, entretanto, mais específica de diretores convidados do que como professores, propriamente ditos. Coincidentemente, ou como reflexo das formações deles e da época, montariam apenas peças brasileiras. Silnei Siqueira fez um memorável espetáculo com *Somos todos do Jardim da Infância*, de Domingos de Oliveira (1966), e *Este ovo é um galo*, de autoria do aluno da primeira turma de dramaturgia da Escola, Lauro César Muniz (1967).

Silnei Siqueira na época já era um diretor muito conhecido na Europa e em alguns países da América do Sul, por causa de sua premiada montagem de *Morte e vida severina* — o *Auto de Natal* de João Cabral de Melo Neto que, encenado com os universitários do TUCA, acabou por ser considerado o melhor espetáculo do Festival de Nancy, no mesmo ano em que se apresentaram Grotowski, o Living Theater e Victor Garcia.

Os alunos de 1967 e 1968 (v. apêndice) tiveram como professores mais um ex-aluno, Rui Nogueira, que montou *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida (1967), e *Incelença*, de Luís Marinho (1968).

A análise detalhada de cada professor responsável pela cadeira de interpretação nos mostrou que o curso da Escola de Arte Dramática, no tocante ao desempenho, distinguiu-se por uma diversificação de estilos pessoais dentro de uma unidade metodológica.

Pelo currículo dos referidos diretores (v. apêndice), constata-se que Alfredo Mesquita procurou sempre pessoas possuidoras tanto de uma formação teórica aprofundada (para que didaticamente pudessem transmitir aos alunos a complexidade dos textos e suas personagens), como de uma certa vivência de palco, a fim de que suas concepções pudessem ser concretizadas.

Como vimos, alguns professores pendiam mais para o brilhantismo teórico de suas concepções e outros para o trabalho de treinar os atores no palco, ainda que ambos acabassem por fazer, evidentemente, as duas coisas.

Acreditamos, entretanto, que, se a síntese pretendida não foi conseguida na pessoa dos diretores, os alunos puderam obtê-la pelo somatório dos professores com os quais trabalharam durante o curso.

O próprio Alfredo Mesquita fazia questão de ensinar a todos os alunos, através de exercícios práticos, as técnicas básicas do trabalho no palco.

Além disso, diferentes turmas tiveram a oportunidade de serem dirigidas por vários outros professores-diretores. Alguns alunos chegaram mesmo a trabalhar com cinco professores de estilos diferentes[35]. Como se isso não bastasse, principalmente na década de 50, não foram raras as preparações de cenas feitas pelos diretores do T.B.C.

Assim é que cada turma tinha seu aprendizado complementado pela soma das experiências, mas com ênfase especial em algum aspecto, dependendo das características do professor contratado. Por vezes, o brilhantismo teórico do processo de interpretação através de professores como Ruggero Jacobbi ou Alberto D'Aversa e, por outras, apenas o lado da criatividade intuitiva de uma atriz como Olga Navarro.

Ora privilegiava-se a expressão corporal trazida da França por Luís de Lima; ora a plasticidade e o acabamento artesanal de diretores como Maurice Vaneau, e, em outros momentos ainda, o rigoroso cuidado vocal adquirido por Haydée Bittencourt na escola inglesa.

Os alunos também tiveram a oportunidade de se defrontarem com os laboratórios extremamente densos de Antunes Filho e com a delicadeza e poesia de Gianni Ratto.

Os diretores brasileiros, que foram professores nos últimos momentos da Escola do Dr. Alfredo, não modificaram substancialmente o curso, visto que um deles, Antunes Filho, teve como professores os diretores do T.B.C. e os outros foram formados pela E.A.D., carregando assim o estilo de seus mestres.

Não podemos ainda nos esquecer de que a aprendizagem dos alunos também foi coadjuvada, através da participação em espetáculos dirigidos pelos colegas mais adiantados. Tais experiências, além de possibilitarem espaço mais livre para a criação, reforçavam os conceitos aprendidos com os diretores-professores.

Apesar de todas essas diferenças entre os diretores, seguiam todos um esquema metodológico semelhante (exceção, talvez, de um ou outro diretor), que consistia num trabalho em que se privilegiava a leitura de mesa, valorizando assim o texto do dramaturgo.

---

[35] Os alunos que freqüentaram a Escola no final da década de 60, por exemplo, trabalharam com os seguintes professores: Alfredo Mesquita, Alberto D'Aversa, Haydée Bittencourt, Olga Navarro, Sara Perissinotto e Cândida Teixeira.

Elizabeth Henreid, que no T.B.C. trabalhou com quase todos os diretores estrangeiros, ajuda-nos a sintetizar essa metodologia com o seguinte depoimento:

> Em primeiro, o diretor lia a peça. Todo mundo em volta da mesa lia a peça. Depois se fazia a leitura ainda sem distribuição de papéis. No terceiro dia, fixavam-se as personagens de cada um. E aí havia um trabalho de mesa bastante grande, quer dizer, se dissecavam os personagens na mesa. Nós tínhamos o ensaio de mesa pelo menos durante três semanas, em geral, você até saía da mesa com o texto mais ou menos decorado, de tanto ler e reler e buscar e sondar. Aí então começava a marcação. A marcação em geral já estava esquematizada, de modo que o primeiro ato se marcava em dois ou três dias, o segundo idem, quer dizer, num espaço de uma semana a peça já estava toda marcada. A partir de então, começava-se apenas a burilação a respeito do texto, porque o trabalho grosso era feito na mesa. Quando você saía da mesa, você já estava com tudo bastante firme para começar a trabalhar (Henreid, 1980, p. 158).

Clóvis Garcia nos revelou que, após o processo detalhado de mesa, quando os atores iam trabalhar no palco, havia uma queda do desempenho e, para que os atores voltassem a entrar no personagem, retornava-se aos ensaios de mesa.

Para Alfredo Mesquita a evolução do homem só seria possível através da cultura e o teatro deveria ser um dos veículos de sua propagação. Em conseqüência, era preciso que o aluno de arte cênica desenvolvesse um corpo maleável, para expressar essa mesma cultura de maneira artística. Esses elementos, indubitavelmente, constituíram o cerne de sua filosofia de arte e de seu projeto pedagógico com vistas a um autor renovado.

Alfredo Mesquita entendia, pois, que, para a formação de um comediante, servidor exclusivo de sua arte, cabia à Escola possibilitar, antes de tudo, a educação moral e estética do aluno. Ensiná-lo era exigir dele disciplina intelectual, sacrifício pessoal e destreza técnica, de maneira que o futuro ator pudesse encarar sua arte como algo quase sagrado. Para tal, cumpria-lhe desvincular-se do êxito pessoal ou das vantagens econômicas, afastando de si o individualismo exacerbado, tão comum entre o pessoal de teatro, para inserir-se como artista dentro de uma equipe harmônica de criadores.

Devia, portanto, ir de encontro aos valores da sociedade em que vivia e aos valores do homem, mesmo que, para tanto, tivesse de cativar um novo tipo de público imbuído dos mesmos ideais.

Somente assim, nasceria uma nova classe de homem de teatro, com horizontes ampliados, capazes de entender e comunicar toda a complexidade da criatura humana e suas relações sociais.

Para o idealizador da E.A.D., conhecer coisas era, fundamentalmente, relacionar-se com elas, tais como concretizadas nas grandes realizações do espírito humano, sobretudo na arte. O homem, em todo seu emaranhado entrelaçamento, desvendar-se-ia, de maneira quase perfeita, por exemplo, na melhor literatura teatral, onde se via esmiuçado e exposto, em suas qualidades e defeitos, pela genialidade dos grandes dramaturgos, de Ésquilo até Beckett.

Explica-se, assim a grande ênfase que sempre deu ao estudo da história do teatro e a maneira pela qual a disciplina era ministrada na E.A.D., ou seja, através da análise minuciosa dos grandes textos da literatura dramática.

Seria muito difícil, entretanto, compreender a beleza e a profundidade dessas grandes obras sem outros estudos paralelos, espécie de disciplinas de apoio que foram, aos poucos, sendo introduzidas no currículo da E.A.D. Como se tratava de uma escola particular, que não sofria os entraves burocráticos das instituições públicas, tais matérias eram levadas à sala de aula, em termos curriculares, com muita presteza, por vezes, até no mesmo período letivo, tão logo se detectavam as dificuldades dos educandos.

Toda a estrutura teórica do ensino da E.A.D., entretanto, não tinha (como se poderia pensar) um fim em si mesma, ao contrário, ela visava unicamente facilitar o trabalho do ator no palco.

Foi por essa razão que procuramos mostrar, neste capítulo, a evolução das disciplinas dedicadas à preparação técnica. Os professores dessas áreas fundamentais, como vimos, foram, aos poucos, descobrindo os exercícios de adestramento, visto que, praticamente, não havia nessa área uma tradição pedagógica brasileira. Criou-se, nesse sentido, uma certa sistemática para dotar o aluno de um corpo-instrumento-de-trabalho treinado e desbloqueado em suas articulações, a fim de se tornar expressivo plasticamente e contar com uma voz capaz de se projetar, com clareza, na busca de comunicação com a platéia.

O exercício intelectual e físico eram as bases para as montagens, nas aulas de interpretação. Na E.A.D., o trabalho com o personagem era feito até à exaustão e orientado por diretores de sensibilidade e estilos diferentes, mas sempre naquele lugar em que o aluno havia escolhido para exercer sua futura vida artística... o palco.

Não temos dúvidas de que o conteúdo do ensinamento da E.A.D. foi claramente elaborado para que o aluno-ator entendesse que o local privilegiado de sua personagem era o palco, e que, ao pisar o tablado, entretanto, não se esquivasse da disciplina fornecida pelo adestramento técnico e cultural. O ator da E.A.D. não devia, frente à platéia, ser o bufão inconsciente mas alguém preparado o suficiente para espelhá-la, tanto em sua grandeza como em seu ridículo.

IV. O repertório

> Memirovitch-Dantchenko passou várias noites martelando na minha cabeça as belezas da obra de Tchekhov [...], quando ele falava de *A gaivota* eu gostava. Mas assim que ficava sozinho com o texto entendiava-me.
>
> Stanislavski, ... antes da montagem de *A gaivota* no Teatro de Arte de Moscou.

> E após o terceiro ato ninguém deixou a sala. Todos ergueram-se e as chamadas de aplauso transformaram-se numa ruidosa infinita ovação.
> Em resposta às chamadas pelo autor, anunciei que ele não estava no teatro. Houve gritos:
>
> "Mande-lhe um telegrama [...]".
> Dantchenko, relatando a Tchekhov a acolhida dada ao espetáculo que Stanislavski acabara de dirigir...

A seleção de peças para as montagens de uma escola torna-se ainda mais difícil e complexa, se levarmos em conta o fato de que a escolha precisa sempre, evidentemente, privilegiar a formação do ator. O texto teatral deve possuir certo número de personagens ricas e bem acabadas dramaticamente, a fim de que os alunos participantes das montagens para exames públicos, possam ter, textualmente, possibilidades semelhantes no que tange a bons desempenhos. Dependendo desse fator, a escolha pode ser radicalmente modificada. Na E.A.D., minimizava-se um pouco esta dificuldade, devido à intensa procura de bons textos por parte dos professores e principalmente pelo seu diretor, que era sempre quem decidia sobre as peças a serem montadas[1].

Alfredo Mesquita durante os vinte anos em que dirigiu a Escola, acabou por se desligar de tudo o que não fosse teatro. Durante esse tempo, ele praticamente só pôde ler coisas de teatro, ou referentes ao teatro. O diretor da E.A.D. tinha o costume de ir à Europa de dois em dois anos. Naquele continente, principalmente na França, ele assistia tudo que estava sendo levado nos teatros e ainda comprava livros, revistas sobre teatro e trazia tudo para a Escola.

---

[1] Renata Pallottini afirmou que cabia ao Dr. Alfredo Mesquita tanto a escola dos diretores que iriam trabalhar com os alunos, como o repertório para as montagens de exame.

Miriam Mehler também se referiu ao fato de que aos alunos nunca era dado escolher diretor, texto ou personagem.

Aliado a esse fato, a Escola também tinha à mão sempre bons tradutores, dentre os quais o próprio Alfredo Mesquita e, principalmente, sua irmã Esther. Ambos verteram, somente para a E.A.D., aproximadamente cinqüenta textos. A despeito, portanto, dessas dificuldades, alguns aspectos, prioritários, eram levados em conta, como: qualidade comprovada, diversidade de estilo, experimentação e ineditismo. Livre da preocupação com a bilheteria, tais prioridades visavam somente ao ensino do desempenho.

A frase sempre repetida de que "teatro se aprende no palco" foi, na instituição paulista, levada a sério, na medida em que conseguimos anotar cerca de duzentas montagens, divididas quase ao meio, entre as que foram incluídas no repertório e as não incluídas. Isto significou a média, surpreendente, de dez espetáculos por ano. Em outras palavras, o aluno que estudou na E.A.D. durante quatro anos, teve um contato direto ou indireto com cerca de quarenta produções. Se levarmos em consideração o fato de que, ao lado dessas montagens, os futuros atores assistiam a perto de 1.200 horas de aula, cabe até pensar que faltava tempo hábil para tudo isso. A fim de alcançar tais índices, estudantes e professores produziam durante todo o tempo, fosse no horário de aulas, de madrugada ou em fins de semana. Essa média, dependendo do período e da turma, oferece flutuações consideráveis. Registramos, por exemplo, em 1967, cinco montagens, enquanto, em 1957, foi realizado o número pasmoso de 25 encenações.

Assim como a qualidade do curso de interpretação na Escola de Arte Dramática de São Paulo foi obtida a partir da diversidade dos professores-diretores e, portanto, das maneiras diferentes de transmitir os processos de aprendizagem da arte de atuar, poder-se-ia dizer que algo semelhante ocorreu em relação ao repertório ali encenado.

A compreensão do ensinamento da arte do comediante ficaria incompleta sem uma análise da tipologia de textos que serviram de estímulo básico para essa aprendizagem, ainda mais no caso específico da E.A.D. onde a interpretação sempre foi fortemente calcada na concretização de tais textos.

Nesse caso, como já vimos, a peça é sempre conteúdo específico e, dependendo do estilo a que pertence, proporciona ao aluno uma série de problemas diferenciados, que se constituirão em habilidades específicas do futuro ator.

Um curso, por exemplo, feito todo ele a partir de textos clássicos, implicaria em adestramentos específicos de expressão corporal e vocal, completamente diferentes de outros que privilegiassem o realismo psicológico, ou que requeressem habilidades histriônicas para comédias leves ou, ainda, o teatro improvisacional.

Na E.A.D., a opção feita foi a do balanceamento entre os diversos estilos, o que lhe permitiu realizar tanto autores voltados para o teatro profissional da época [2], como se abrir para novos dramaturgos jamais explorados pelo referido tipo de teatro.

A instituição paulista pôde assim, por suas características, encenar, além de dramaturgos contemporâneos normalmente produzidos pelo teatro corrente, numerosos clássicos, ao lado da vanguarda da época e de autores nacionais iniciantes.

A Escola montou cerca de cinqüenta textos clássicos [3], trinta dos quais incluídos no repertório, e a análise dos relatórios da E.A.D. mostra que, durante os primeiros vinte anos de existência, apenas por três períodos, o teatro clássico esteve ausente de seus palcos. Tal estilo, além de produzido para os exames públicos, era usado também como base para exercícios de interpretação em sala de aula. Destacou-se, nesse sentido, o ano de 1965 com onze encenações desse gênero. Os autores mais presentes foram Gil Vicente, Martins Penna e Molière, tendo sido apresentados apenas dois gregos: Ésquilo e Aristófanes [4].

Nesse campo, um dos maiores destaques ficaria para a primorosa realização do Festival Martins Penna, em 1954 — a contribuição da E.A.D. para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

Com o patrocínio da Comissão do IV Centenário, a Escola pôde levar a cabo uma das mais bem cuidadas montagens de sua história. Para se ter uma idéia do nível qualitativo de tal produção, basta consignar que os cenários foram executados pelo atelier de cenografia do IV Centenário, sob a direção do Aldo Calvo, e os figurinos, pelo atelier de costura do IV Centenário, sob a coordenação de D. Maria Ferrera [5].

---

[2] Falamos especificamente do Teatro Brasileiro de Comédia que apresentava um repertório comercial, mas sem se afastar da qualidade cultural.

[3] A palavra aqui está entendida no sentido bem amplo, ou seja, sobre textos importantes da história do teatro. Clássicos no sentido de dignos de serem estudados em classe, por sua qualidade confirmada pela crítica através dos séculos.

[4] Os clássicos encenados pela E.A.D. foram os seguintes: *Os pássaros,* de Aristófanes; *O casamento forçado,* de Molière; *Jeu,* auto medieval de autor desconhecido; *O médico volante,* de Molière; *A bilha quebrada,* de Kleist; *O teatro cômico,* de Goldoni; *Devoção à cruz,* de Calderón de la Barca; *A família do colecionador,* de Goldoni; *A tempestade,* de Shakespeare; *Frei Luís de Souza,* de Almeida Garrett; *Os persas,* de Ésquilo; *O castiçal,* de Musset; *Macbeth,* de Shakespeare; *Auto da Barca do Inferno, A farsa de Inês Pereira, Auto da Alma, Quem tem farelos* e *O velho da horta,* de Gil Vicente; *O entremez do Juiz dos Divórcios,* de Cervantes; *Artimanhas de Scapino* e *Os ciúmes de Barbouillé,* de Molière; *Os dous ou o inglês maquinista, O diletante* e *O noviço,* de Martins Penna.

Apesar de algumas representações anteriores de Martins Penna no Brasil [6], cabendo destaque para a encenação comemorativa do centenário do autor, poucas vezes as peças do iniciador de nossa comédia de costumes foram objeto de tantos cuidados de encenação e mobilizaram público tão numeroso como nos festejos dos quatrocentos anos da fundação de São Paulo [7].

Não menos importante, desta vez pela inédita contribuição histórica, foram as montagens de dois textos de nosso primeiro dramaturgo, José de Anchieta: *Auto da Vila de Vitória* e *Festa de São Lourenço*. Não fosse a coragem da E.A.D. e talvez demorasse ainda muito tempo para ser conhecido, no palco, o pioneiro de nossa dramaturgia. A estréia do *Auto da*

---

[5] Sobre a oportunidade do convite à Escola, o poeta Guilherme de Almeida assim se manifestou: "Não errou, pois, a Comissão do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo ao programar, como sua primeira manifestação cultural no gênero teatral, o patrocínio do Festival Martins Penna, confiado à Escola de Arte Dramática de São Paulo. É este, sem a menor dúvida, o núcleo inicial, entre nós, para a formação autorizada de uma elite consciente, capaz de dar, como vem dando, altura e beleza à arte cênica nacional" (Programa do Festival Martins Penna, São Paulo, 1954).

[6] A 4 de outubro de 1838, a Companhia de João Caetano apresentava a primeira peça de Martins Penna: *O Juiz de Paz na roça,* representada em benefício de Estela Sezefredo, esposa do ator. Assevera Múcio da Paixão que "durante dez anos foi ele quase o exclusivo fornecedor de comédias em benefício dos artistas do teatro de João Caetano". Lafaiete Silva informa que três comédias de Martins Penna têm sido representadas muitas vezes, depois da época em que viveu o autor: *O noviço, Os irmãos das almas* e *Quem casa quer casa.* A primeira, adaptada por Viriato Correia foi à cena no antigo Teatro Trianon, em 10 de abril de 1923, fazendo Procópio Ferreira o papel-título. Anos mais tarde, Bibi Ferreira faria o mesmo papel. Nos últimos anos, as principais companhias profissionais têm representado pouco Martins Penna, que, no entanto, tem sido bem aproveitado pelos amadores. Em 6 de dezembro de 1948, teve lugar no Teatro Ginástico um espetáculo comemorativo do centenário da morte de Martins Penna, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, em que foi apresentada a comédia *A família e a festa na roça,* por um elenco que reunia vários artistas de primeira linha como Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira, Silveira Sampaio e outros (Programa do Festival Martins Penna, op. cit.).

[7] Foi tão popular a temporada da E.A.D., que tiveram de distribuir o seguinte aviso ao público: *Muna-se de seu bilhete com antecipação*... e procure estar no auditório antes de começar a função. *Durante a execução do programa*... se tiver de sair, por absoluta necessidade, faça-o com calma, sem precipitação; se possível, espere a terminação do número; ... se tiver de tossir, inevitavelmente, use o lenço, para abafar o rumor; ... se tiver de espirrar, use o lenço, evitando estrépito; ... se tiver de assoar o nariz, faça-o discretamente; ... contenha-se o mais que puder, evitando perturbar o artista e os seus vizinhos; ... se estiver do lado de fora, porque se atrasou, espere o momento oportuno para entrar no auditório, o que só é permitido entre um número e outro do programa (art. 23 do Regulamento de Divertimentos Públicos) *Lembre-se que o seu direito é tão legítimo quanto o direito dos outros* (Programa do Festival Martins Penna, op. cit.).

Vila de Vitória se deu no pátio do Colégio onde foi fundada a cidade de São Paulo. Segundo Alfredo Mesquita, numa noite de garoa onde o público pôde presenciar uma coisa incrível, emocionante demais... "Muita gente chorou".

Jacó Guinsburg chegou a dizer, na época, que a encenação servia para demonstrar a qualidade do ensino teatral ministrado pela E.A.D.

Eis um trecho da crítica que publicou então:

> De fato a equipe de professores e alunos que, sob a direção de Alfredo Mesquita, realizou o espetáculo, deu uma demonstração da qualidade do ensino teatral ministrado pela E.A.D. A encenação soube infudir ao texto, sem traí-lo, mesmo nos cortes ou no prólogo, acrescentando, uma linha de interpretação moderna. Antes de tudo, na movimentação dos atores que, no caso, isto é, de teatro ao ar livre, é o principal. Assim, o contraste entre o hieratismo dos bons princípios, *vitória, bom governo,* e o dinamismo dos fatores do mal, *Lúcifer, Satã, ingratidão,* foi marcado com nitidez, graças ao emprego de efeitos histriônicos e grotescos contrapostos ao recitativo épico, majestoso e quase impessoal. Neste particular, os responsáveis pelos papéis, sobretudo os que fizeram o Satanás, a Ingratidão e o Embaixador paraguaio (mesmo quando sopraram ventos contrários ao seu bigode [...]), desempenharam-se mais do que a contento. Seguros de si e de sua gesticulação, obtiveram a teatralidade procurada. Para tanto concorreu também, e de forma especial, o magnífico vestuário, cujo colorido, inspirado em Djanira, introduziu uma nota plástica, sensual, no austero fundo anchietano, sem todavia atentar contra ele. Foi uma visão que encantou o espectador. Já não se pode dizer que a sonoplastia tenha alcançado resultado similar. Apesar dos belos motivos musicais utilizados, ela pareceu pobre e prejudicada pela reprodução mecânica. Um pequeno coro talvez fosse mais convincente naquele cenário. Mas a este reparo pouco se acrescentou, pois tudo o mais, luz, coordenação, funcionou. E no principal a E.A.D fez jus aos aplausos do numeroso público que se reuniu, sábado à noite, no Pátio do Colégio (Guinsburg, 15/10/1965).

A E.A.D. ainda introduziria dois clássicos, até então, desconhecidos da platéia brasileira: H. Kleist com *A bilha quebrada*, em 1957, e Calderón de la Barca com *Devoção à cruz*, em 1959. Este último, com figurinos inspirados nos quadros de Vélasquez, teve uma memorável encenação, também efetuada ao ar livre, nas escadarias de uma igreja barroca de Porto Alegre.

Renata Pallottini salientou ainda *Os persas*, de Ésquilo, como uma das montagens que mais lhe agradou, justamente pela precisão de estilo com a qual foi encenada, na década de 1960.

Se, como já vimos, os textos clássicos eram também usados para exercícios práticos, principalmente no preparatório e nas aulas de dicção, podemos dizer que, se o estudo da interpretação clássica não constituiu a única preocupação na E.A.D., foi um dos principais elementos para a fundamentação técnica tida como necessária ao aluno-ator.

Os desafios, propostos aos estudantes da E.A.D., tomando-se como base as peças clássicas, compreendiam desde os requisitos de uma postura delicada e elegante para as peças de Molière, Racine, Corneille, passavam pelo domínio da esgrima para os textos de Shakespeare e chegavam até o treino de dicção e projeção de voz para a poesia dos gregos ou para os textos rápidos e ritmados de Goldoni ou do próprio Molière.

Em relação aos autores considerados como a vanguarda da época, a Escola de Arte Dramática produziu cerca de quarenta espetáculos, ou seja, em cada período eram efetuadas, em média, duas encenações desse tipo em suas dependências. Falamos "em suas dependências" porque, em geral, essa frente avançada, via Paris, que sempre entusiasmou Alfredo Mesquita, tinha um público seleto de intelectuais ou pessoas ligadas à classe teatral, com espetáculos sem maiores repercussões ou influências. Alguns autores, ali levados, talvez não tenham marcado sequer os rumos do próprio ensinamento dentro da Escola, como foi o caso, por exemplo, de Brecht, que praticamente só foi assimilado, em seu estilo, pela E.A.D., na década de 60 com a vinda de Augusto Boal e Heleny Guariba[8].

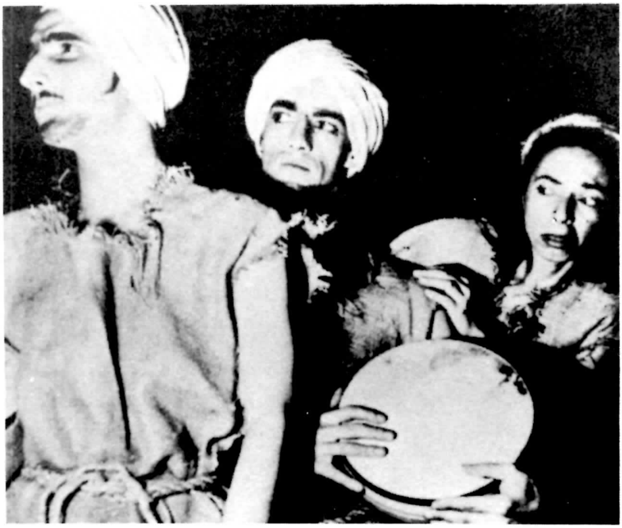
Na E.A.D., eram comuns noitadas vanguardistas, como a que aconteceu, em 1956, sob o título de "Teatro de Câmara", com três peças de Jean Tardieu: *Oswaldo e Zenaide, Havia recepção no Castelo* e *Um gesto por outro*, recebidas com grande discrição pelo público.

O mesmo poderíamos dizer da inauguração de seu "teatrinho", em 1952, na rua Maranhão que, com *Seu Bob'le*, de Georges Schèade, procurava marcar o novo local à maneira do Théâtre de la Huchette, de Paris[9].

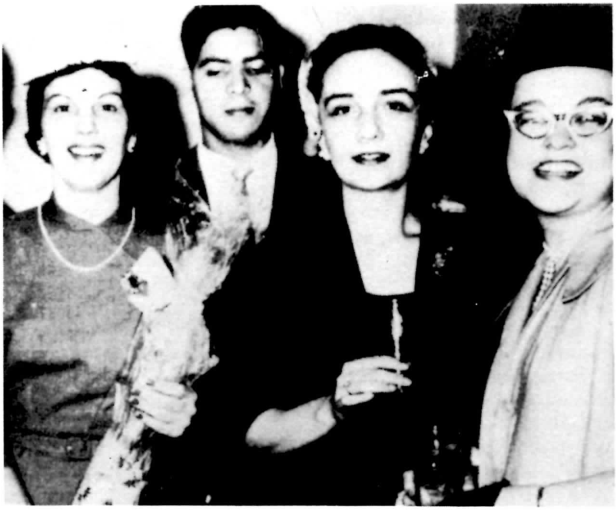
---

[8] Veja-se a este respeito o comentário do crítico Décio de Almeida Prado: "A tendência renovadora que irrompe na década de 50 em escala universal, após prolongada incubação, o teatro épico, nunca se refletiu na Escola com idêntica intensidade, apesar das duas peças de Brecht, que ela acolheu em seu repertório, uma das quais, *A exceção e a regra,* muito precocemente em termos nacionais" (Almeida Prado, 1986).

[9] O programa mimeografado sobre o evento fazio, uma referência simpática ao Teatro parisiense da Rive Gauche: "Situado a alguns passos da praça 'Saint Michel', de onde parte o célebre Boul Miche dos estudantes parisienses, o teatro 'de la Huchette', que tira o nome da rua onde está, apesar de ser uma das menores salas de espetáculos de Paris, é hoje em dia, um dos teatros mais afamados da capital francesa, e isso graças ao seu diretor, Georges Vitaly, homem moço, de grande capacidade de trabalho e imensa coragem artística e literária. À frente de uma trupe de autores muito jovens, Vitaly tem criado inúmeras obras interessantíssimas, de autores moços pertencentes à vanguarda literária francesa e estrangeira. Seu teatro, minúsculo, paupérrimo, é um verdadeiro laboratório de experiências apaixonantes e ousadíssimas que, se nem sempre têm a seu favor a unanimidade da crítica encasacada, não deixa jamais de contar com o apoio e o entusiasmo da mocidade e dos grupos de vanguarda, estabelecendo-se, assim, em torno dos seus espetáculos, polêmicas, discussões acaloradas que mostram, no mínimo, que seu trabalho por mais atacado que seja, não deixa nunca de ter grande interesse, grande fecundidade. Que mais poderá desejar um teatrinho de 80 lugares? Que maior elogio poderia ser feito ao seu diretor e à sua jovem companhia? De todos os espetáculos montados por Géorges Vitaly no 'Théâtre de la Huchette' nenhum despertou maior curiosidade, maior simpatia, maior número de adesões que este *Seu Bob'le,* que a Escola de Arte Dramática de São Paulo vai apresentar agora numa magnífica tradução de D. Esther Mesquita e sob a direção do diretor da Escola" (Programa de Inauguração do "teatrinho" da E.A.D., São Paulo, 20/10/1952).



A exceção e a regra, de Bertolt Brecht. Dir.: Alfredo Mesquita, 1951. Armando Pedro, Odilon Nogueira e Celeste Jardim (foto: A. Paschoal / arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).



Alunos e o Prêmio Saci concedido à E.A.D. pela encenação de *A descoberta do Novo Mundo* e Festival Martins Penna, 1954. Sara Perissinotto, J. Egydio, Cândida Teixeira e Cecília Carneiro (arq. S. Perissinotto).

Por vezes, a exploração vanguardista na E.A.D. perdia essas características mais fechadas e se abria para textos de grande elenco e produção maior, mais ou menos ao estilo dos centros de animação cultural na França, ou como Jean Vilar fazia em seu Teatro Nacional Popular.

Nessa linha foi produzida, por exemplo, *A descoberta do Novo Mundo*, de Morvan Lebesque, com um elenco de mais de trinta atores, belas configurações plásticas, tendo sido o espetáculo levado às cidades do interior de São Paulo para um público mais desavisado[10]. Essa encenação, feita por Luís de Lima, acabou por dar à E.A.D. o Prêmio Saci de Teatro.

Também na mesma linha se deu a encenação de *Ubu rei*, de Alfredo Jarry, que coincidiu com a montagem de Jean Vilar, no Teatro Nacional Popular. Alfredo Mesquita, no programa do espetáculo, dizia ter visto o espetáculo francês e estar muito contente por apresentar uma concepção diferente da francesa, ao mesmo tempo em que destaca as qualidades inegáveis da montagem do T.N.P.

Na encenação da E.A.D., da qual participaram quase todos os alunos e que teve música especialmente composta por Diogo Pacheco, Alfredo Mesquita faria uma espécie de paródia de estilo do T.N.P., além de haver dado um caráter nitidamente farsesco ao desempenho[11].

---

[10] No programa do espetáculo explicava-se a concepção da seguinte maneira: "O espetáculo desta noite, em Santos, *A descoberta do Novo Mundo*, originou-se da colaboração dum diretor e dum autor. O animador do Centro Dramático do Oeste, Hubert Gignoux, desejando prestar uma homenagem, na temporada 1953-54, ao Século de Ouro da Espanha, escolheu a peça de Lope de Vega sob aquele título, e dela pediu a Morvan Lebesque uma adaptação livre. Lebesque viu nessa 'encomenda' uma grande possibilidade: escrever uma peça dramática em função duma trupe, que acompanharia em sua excursão pela província, e, por outro lado, tratava-se, igualmente, duma experiência de teatro poético, popular, segundo os moldes de apresentação de Jean Vilar. Nasceu assim *A descoberta do Novo Mundo*, e servido por todos os meios da moderna dramaturgia, esse 'drama espanhol', em transcrição francesa, percorreu vinte e seis cidades da França, numa carreira triunfal que o levou a Paris, onde foi apresentado em junho do ano passado, no Théâtre des Marthurins.

Traduzida e representada em São Paulo, em dezembro último, sob o patrocínio da Comissão do IV Centenário da Cidade. *A descoberta do Novo Mundo* é agora montada em Santos, por iniciativa da Comissão Municipal de Cultura, aprovada pelo prefeito, sr. Antônio Feliciano.

Com esta apresentação, o teatro moderno é colocado ao alcance do público santista, numa criação original do diretor e encenador Luís de Lima, cuja contribuição ao teatro nacional se revela, desta forma, verdadeiramente inovadora" (Programa de *A descoberta do Novo Mundo*, de Morvan Lebesque, Santos, Cine-Teatro Coliseu, 07/01/1955).

[11] Décio de Almeida Prado, por sinal, fazia a apresentação da peça no programa: "*Ubu rei* é a tragédia grega e o drama shakespearino vistos pelos olhos geniais de um menino de quinze anos. Vistos, portanto, com a agressiva irreverência dessa idade em que, pelo riso, começamos a nos libertar da carga de idéias feitas e sentimentos convencionais que os mais velhos desejam nos impingir. As armas de Jarry são a sátira, a *blague*, a paródia; os seus alvos, a solenidade, a estupidez

Décio de Almeida Prado assim analisou o espetáculo:

> Pode ser que esse pandemônio de caracterizações grotescas e de barbas postiças que é o espetáculo da Escola de Arte Dramática, essa alegre sarabanda em que até os cenários, até os acessórios, feitos de papelão, entram na dança, tenha por vezes, certo aspecto de representação amadora, certo jeito de brincadeira de estudantes — mas *Ubu rei*, entre outras coisas, não será também esta inconseqüência e esta irresponsabilidade? Alfredo Mesquita soube fazer baixar sobre a cena o espírito da improvisação farsesca. Que esta grande e rara virtude, ajude os *pataphysiciens* mais encarniçados a perdoar-lhe as traições feitas à memória do mestre (Almeida Prado, 1964, p. 111).

Com as mesmas características aconteceria, em 1964, a encenação da peça *O refém*, do irlandês Brendan Behan, que havia ganho o primeiro prêmio no Festival dos Teatros das Nações, em Paris [12].

Através da vanguarda foi que a Escola de Arte Dramática contribuiu de maneira mais efetiva para a descoberta de um maior número de dramaturgos, até então desconhecidos no Brasil [13], inclusive os dois mestres do absurdo, Ionesco e Beckett.

---

pomposa, a cupidez devoradora e inumana, vícios, todos eles, da idade adulta, não da infância. Essa história tragi-grotesca — um por cento de trágico, noventa e nove de grotesco — antecipava em fins do século passado, com cinqüenta anos de presciência, a nossa graça mais moderna. Não a frase de espírito, caprichosamente trabalhada pela inteligência, mas a comicidade do absurdo, do *nonsense*, na tradição inglesa: o cômico monstruoso, descabelado, inverossímil, — e por isso mesmo artisticamente verdadeiro. Aos espectadores de hoje, acostumados com a *loufoquerie* dos *cartoons* norte-americanos — onde o impossível sempre acontece — *Ubu rei* parecer terrivelmente atual: uma peça dissolvente mas que nos revigora, anarquizante mas que nos exalta poeticamente pela sua irresistível vitalidade cômica. É só não se recusar — entregar-se a ela como a uma pantomima de circo" (Interessante é que se atentarmos para essa última frase, teremos o filão radicalizado por Cacá Rosset em sua encenação premiadíssima no ano de 1985.) (Programa de *Ubu rei*, de Alfred Jarry, Santos, Teatro Independência, 10/11/1958).

[12] No programa de estréia, o diretor do espetáculo fazia o seguinte comentário: "Lembra Desi Bognar que, depois de Shaw, Joyce e O'Casey, surgiu, em 1956, esse irlandês um tanto selvagem, que sacudiu o mundo teatral londrino tornando-se famoso da noite para o dia: — Brendan Behan nasceu em Dublin em 1923, afirmando considerar 'este mundo bastante estranho e ... no entanto, o melhor onde nos seja dado viver' " "Brendan Behan apresentado ao público paulista", O Estado de S. Paulo, 24/09/1964).

[13] Entre os nomes de vanguarda levados pela primeira vez no Brasil pela E.A.D., figuram: Kafka, com *O julgamento;* Brecht, com *A exceção e a regra* e mais tarde *O delator;* Prévert, com *O inventário;* Samuel Beckett, com *Esperando Godot;* Ionesco, com *Jacques ou a submissão* e mais tarde *As cadeiras, Cenas em quatro* e *O novo inquilino;* Jean Tardieu, com *Oswaldo e Zenaide* e *Só eles sabem;* Ghelderode, com *Escurial;* Jarry, com *Ubu rei;* Camus, com *O malentendido;* Edward Albee, com *A história do Zoológico;* René Obaldia, com *Eduardo e Agripina;* Boris Vian, com *Os construtores de Império;* Harold Pinter, com *O quarto;* Bernardo Santareno, com *A promessa*; Brendan Brehan, com *O refém;* John Arden, com *Da arte de bem governar;* Morvan Lebesque, com *A descoberta do Novo Mundo;* Lady Gregory, com *O reencontro;* e Shéadé, com *Seu Bob'le.*

A respeito de Ionesco, cabe uma menção especial pelo brilhantismo da encenação de *Jacques ou a submissão*, em 1956. Todos os críticos ou professores entrevistados fazem a referida menção ao espetáculo, tendo mesmo figurado como uma das melhores produções da E.A.D.

O maior destaque, entretanto, seria o da revelação aos brasileiros da genialidade de Samuel Beckett, com a produção de *Esperando Godot*, em 1955. Foi tão retumbante o sucesso que a E.A.D. foi convidada a fazer no T.B.C., a principal companhia profissional da época, uma temporada em seus palcos, a qual foi a seguir ampliada, a fim de abranger o Rio de Janeiro.

Alfredo Mesquita assim nos contou o grande momento daquela memorável estréia:

> Na estréia de *Esperando Godot*, aqui na rua Maranhão, quando acabou o espetáculo — eu tenho isso gravado visualmente — Franco Zampari e Ruggero Jacobbi atravessaram o público, na contramão e gritavam: — Alfredo, você conseguiu um milagre! Um milagre! — Daí o Zampari me abraçou apertado e disse: — Eu te convido para ir com este espetáculo ao T.B.C., com igualdade de condições em relação aos profissionais, por quinze dias. — Foi um resultado total.

O crítico Sábato Magaldi disse ter sido essa uma das melhores encenações de *Esperando Godot* e que a interpretação de Geraldo Mateos, no papel de Lucky, jamais foi excedida no Brasil, tendo sido, inclusive, superior à original que assistira em Paris [14].

---

[14] A repercussão foi de tal modo importante que acabou por assustar o diretor Alfredo Mesquita, que assim se expressou no programa do espetáculo: "Quando pensei em fazer levar pelos alunos da Escola de Arte Dramática a famosa peça de Beckett, *Esperando Godot* — ótimo exercício, dadas as inúmeras e imensas dificuldades de interpretação que apresenta — jamais poderia imaginar que viesse a apresentá-la um dia no T.B.C., em espetáculo permanente e a convite do seu diretor, Franco Zampari. No entanto, como disse, se não me engano, André Maurois, 'sempre o inesperado acontece...'. E ainda aqui, aconteceu... É que a Escola, cumprindo, aliás, parte do seu programa, que é levar peças de vanguarda difíceis de serem representadas por companhias profissionais, em razão dos riscos econômicos que acarretam, já apresentara em tempos idos, neste mesmo teatro e às 2.as feiras, outras peças desse mesmo gênero, como por exemplo, *O julgamento*, de Kafka, *A exceção e a regra*, de Brecht, *Seu Bob'le*, de Shéadé, peças essas, sem dúvida interessantíssimas, mas que receberam, de quem fazia, naquela época, parte da casa, uma acolhida das menos cordiais. Ante essas inesperadas e injustas manifestações de desagrado, a Escola se retraíra, preferindo apresentá-las no seu 'Teatrinho' particular e para amigos, apenas [...].
E eis que, de repente, num dos seus costumeiros gestos de desinteresse e compreensão, Franco Zampari nos abre, em pessoa, as portas do seu teatro.
Nossa alegria foi grande mas, é forçoso confessar, sentimos ao mesmo tempo um certo friozinho desagradável correr ao longo das nossas espinhas. Que imensa responsabilidade a enfrentar: apresentar alunos do 3.º ano no teatro que ocupa, indiscutivelmente, o primeiro lugar entre os teatros nacionais! E em que peça! Nesse dificílimo e discutidíssimo *Godot*, que tamanho êxito obteve em Paris, consagrando da noite para o dia, não só o seu autor, conhecido e admirado entre

Sem querer diminuir os méritos da encenação de Alfredo Mesquita, a grande repercussão da revelação de *Esperando Godot*, de Beckett, aos brasileiros, adveio também da genialidade deste texto dramático, que consegue uma síntese entre as mais pungentes preocupações do ser humano e a abertura para um público maior.

Paulo Mendonça, no programa do espetáculo, apresentado em 1954 no T.B.C., já fazia uma interessante inferência a respeito do assunto:

> [. . .] permito-me mencionar, entre parêntesis, um artigo que sob o título *Godot adulte*, Roland Barthes publicou em *France Observateur*, defendendo a tese de que, sociologicamente, *Godot* não é uma peça de vanguarda. Segundo Barthes, após ter sido incluída por unanimidade da crítica na categoria vanguarda, *Godot*, para surpresa de todos, deixou de interessar apenas ao seu público natural de intelectuais e *snobs esclarecidos* e, afastando-se gradualmente da linha seguida a princípio e assumindo um caráter mais acessível por força da valorização sistemática de seus elementos cômicos, em detrimento do clima hermético que se procurou criar quando lançada, atinge agora as grandes platéias do gênero *boulevard*[15].

A grande produção vanguardista da E.A.D. foi conseguida em virtude de ter acontecido, também, numa época, a década de 50, que foi bastante fértil em tendências dramatúrgicas inovadoras. Não nos esqueçamos, entretanto, conforme bem afirmou Jacó Guinsburg, de que "a vanguarda literária não pode existir sem a práxis de um teatro que a ancore".

O crítico Décio de Almeida Prado faz uma rápida, mas interessante síntese, a respeito da maneira como esse filão foi explorado na E.A.D.:

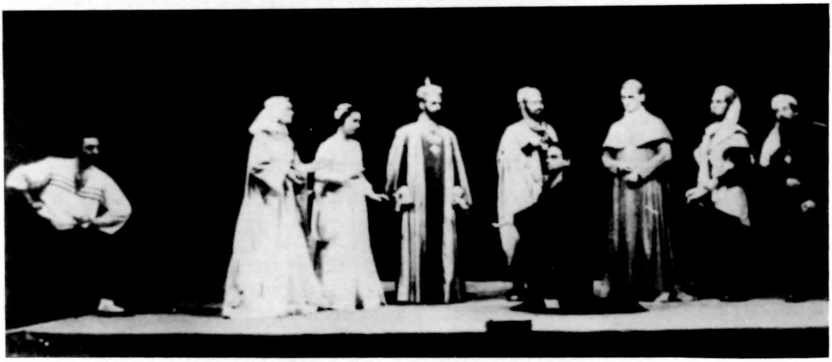
> Dois espetáculos, principalmente, persistiram em minha memória: o *Esperando Godot* dirigido por Alfredo Mesquita em 1955 e o *Jacques ou a submissão* encenado por Gianni Ratto em 1956. Mas a Escola não se contentou com Beckett e Ionesco, os dois pilares do teatro do absurdo. Voltou ao passado, dois fundadores da família, Strindberg e Alfred Jarry, de quem Alfredo montou uma boa versão de *Ubú Rei*, fez incursões através de colaterais mais ou menos ilustres, como os belgas Crommelynck e Ghelderode, até abordar os descendentes já contemporâneos, Camus, Boris Vian, Nathalie Sarraute, Obaldia, na França, Albee, Pinter, entre os de língua inglesa. Sem contar adaptações, como as de um conto de Kafka e de um poema de Prévert feitas por Alfredo, e sem falar — falando — na encenação de *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, o único autor brasileiro a chegar ao absurdo

---

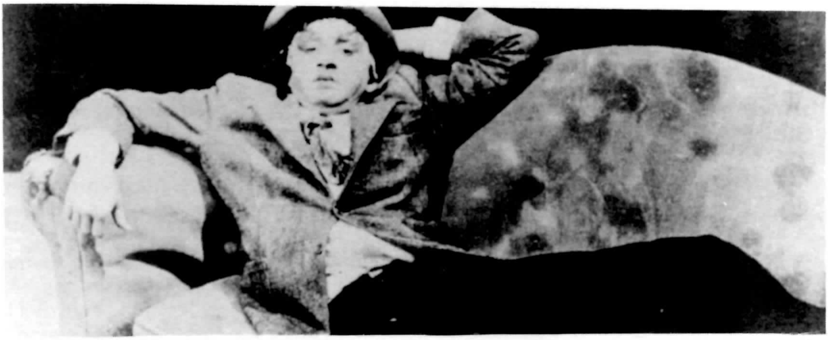
uma pequena elite vanguardista, leitora dos seus romances, como também o ator Rambourg, vindo do *music-hall* e que, pela primeira vez, interpretava um papel dramático.

E ei-la agora entre nós. Que reações irá provocar? As mesmas que provocou há meses aos nossos amigos (entre os quais Franco Zampari), professores e alunos, convidados a assistir à sua primeira representação e que mostram compreendê-la tão bem, aceitando-a de início entusiasticamente, a ponto de provocar o honroso convite que aqui nos trouxe? É o que vamos ver e o que mais interessa neste momento" (Alfredo Mesquita, Programa de *Esperando Godot*, São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 6/9/1955).

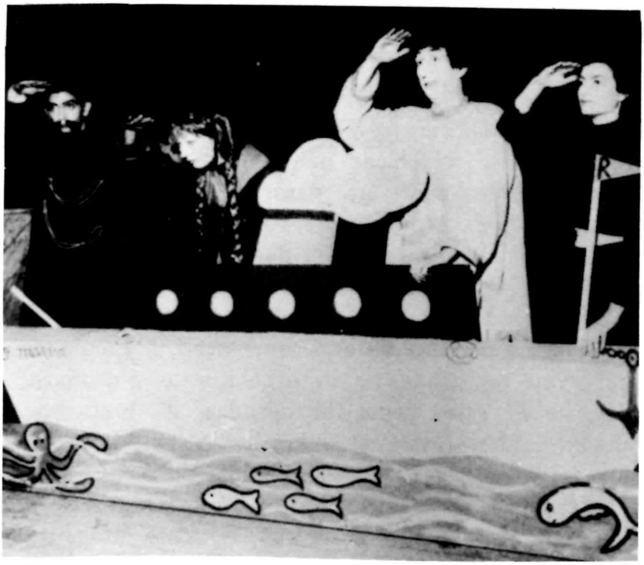
[15] Paulo Mendonça, A respeito de *Esperando Godot, Revista Anhembi*, outubro de 1954, transcrito no Programa de *Esperando Godot*, op. cit.



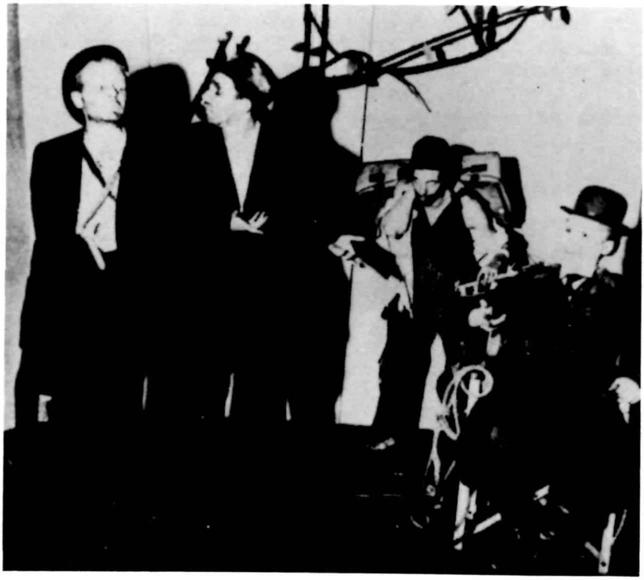
A descoberta do Novo Mundo, de Morvan Lebesque. Dir.: Luís de Lima, 1954. G. Pinheiros, Sara Perissinotto, Bertha Zemel, L. E. Barcellos, L. Rípoli Filho, J. Andrade, E. Waddington, I. Raw e E. Fontana (arq. Sara Perissinotto).



Jacques ou a submissão, de Eugène Ionesco. Dir.: Gianni Ratto, 1956. Orlando Duarte (arq. E.A.D.).



Ubu rei, de Alfred Jarry. Dir.: Alfredo Mesquita, 1958. Milton Baccarelli, Dorothy Leirner, Francisco Martins e Assumpta Perez (foto: H. Galeão Coutinho / arq. Francisco Martins).



Esperando Godot, de Samuel Beckett. Dir.: Alfredo Mesquita, 1955. Emanuelle Corinaldi, Luiz Eugênio Barcellos, Geraldo Mateos e Eduardo Waddington (arq. E.A.D.).

> por caminhos próprios. Essa árvore genealógica, literária e bastante fantasiosa, com tantas divergências entre os seus membros quantas existem nas famílias consangüíneas, aponta, em todo caso, para que lado soprava o vento na E.A.D. (Almeida Prado, 1986).

Os alunos da E.A.D., através destes textos, enriqueciam assim seu aprendizado, pois uma interpretação não codificada (incluindo, por exemplo, a composição farsesca necessária para Jarry, o jogo cerebral de palavras com aparente falta de sentido para Ionesco, ou a angústia metafísica colocada nos gestos mais cotidianos para Beckett e assim por diante) necessitava de uma série de pesquisas sobre a arte do desempenho que envolvia alunos e professores num processo muito criativo.

Ainda sobre outro aspecto da experimentação, a Escola de Arte Dramática sempre levou textos de novos dramaturgos nacionais. Ali foram encenados, durante as duas primeiras décadas, 23 textos de brasileiros inéditos ou pouco conhecidos. Dessa maneira, além de José de Anchieta, talvez não tivessem, na época, possibilidade de ver seus textos encenados, não fosse a Escola paulista, os seguintes autores: João Bethencourt (1952), Adelina Cerqueira Leite (1953), Zora Braga (1955), Lygia Fagundes Telles (1956), Francisco Martins (1957), Roberto Freire (1958), José de Barros Pinto (1960), Renata Pallottini (1961), Eudinyr Fraga (1963) e Moysés Baumstein (1965)[16].

Para se aquilatar a importância dessa prova de palco para os novos autores, vejamos o depoimento de uma dramaturga, que estreava na época:

> Eu fiquei em êxtase quando vi a minha adaptação de *Sarapalha* montada pela Escola com direção do Alberto D'Aversa. Para mim foi uma coisa, uma festa mágica, foi a primeira criação minha encenada. [...] Eu acho que a Escola ter montado três textos meus, foi fundamental. Eu acho que, sem essas montagens, eu não poderia ter seguido o caminho que segui, isto é indiscutível (Renata Pallottini).

Outro fator experimental, que podemos creditar à E.A.D., foi a oportunidade oferecida a alunos-atores de incursionarem pela dramaturgia e montarem seus textos como atividades extracurriculares. Foram os casos de José Renato (1951), Lúcia C. Mello e Ruthinéa de Moraes (1956) e Edgard Gurgel Aranha (1962)[17].

---

[16] Foram montados desses autores os seguintes textos: João Bethencourt: *A sina do Barão;* Adelina Cerqueira Leite: *Porta aberta;* Zora Braga: *O negrinho do pastoreio;* Lygia Fagundes Telles: *O isqueiro*; Francisco Martins: *História da E.A.D.* e *Entrada proibida;* Roberto Freire: *Quarto de empregada* e *Presépio na vitrine;* José de Barros Pinto: *O inspetor de fadas;* Renata Pallottini: *Sarapalha* (adaptada do conto de Guimarães Rosa); *O exercício da Justiça e Viagem que fazem Darro e o Genil até o mar;* Eudinyr Fraga: *Caminhos de Deus;* e Moysés Baumstein: *O manuscrito.*

[17] Até o autor deste trabalho, quando aluno da primeira turma da Escola de Comunicações e Artes da USP, em 1968, teve a oportunidade de ver um texto seu, chamado *Marcelo e Marcela,* encenado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Com as peças do teatro moderno e contemporâneo, em que recaíam as preferências do teatro profissional, a E.A.D. também se preocupou, e de tal maneira que vieram a constituir o maior número de suas encenações. Por seus diretores passaram cerca de noventa textos modernos e contemporâneos, o que representou a média bastante significativa de quase cinco produções anuais [18].

Dessa maneira, os futuros atores puderam encarnar *up to date* uma diversidade imensa de personagens complexas em situações dramáticas inusitadas, que completariam o quadro de suas aprendizagens. Não raro, durante a passagem pela Escola, os alunos podiam se confrontar e depois viver a perplexidade existencial dos americanos Tennessee Williams e Eugene O'Neill, a leveza do *vaudeville* bem feito de Feydeau, o metateatro de Pirandello, a poesia de Garcia Lorca, os estados de alma de Tchekhov, o simbolismo poético de Paul Claudel, o realismo de Strindberg e Jorge Andrade, o expressionismo grotesco e caseiro de Nelson Rodrigues, a inquietação moderna de Mário de Andrade, a graça infantil de Maria Clara Machado, o existencialismo teatral de Jean-Paul Sartre e até o digestivo e leve teatro de *boulevard* de Claude André Puget, entre oeutros.

Em relação ao país de origem dos autores encenados pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, anotamos, para surpresa daqueles que numa primeira impressão achavam ser a instituição paulista desligada da realidade nacional, que os dramaturgos brasileiros lideram significativamente o número de produções da Escola. Ali foram encenados 63 textos brasileiros [19], demonstrando esse fato coerência com a própria história da vida teatral de Alfredo Mesquita, que praticamente passou a se interessar pela arte cênica através das experiências dramatúrgicas de Afonso Arinos, que justamente buscava as tradições brasileiras. Essa grande presença dos dramaturgos brasileiros na E.A.D., segundo Sábato Magaldi, teria também um alto significado educativo, na medida em que os futuros atores podiam, asim, se colocar mais próximos ao homem brasileiro e à realidade social do país, direta ou indiretamente refletida nesses textos.

---

[18] Grande parte de nomes expressivos do teatro moderno foi apresentada pela Escola: Molnar, com *O malandro*; Tenesse Williams, com *O demorado adeus, Auto da fé*, e *À margem da vida;* Pirandello, com *Um imbecil;* Tchekhov, com *Um pedido de casamento, Três irmãs e Tio Vânia;* Thorton Wilder, com *Viagem feliz de Trenton a Camden;* Gerstenberg, com *Ressonâncias;* Anouilh, com *Viajante sem bagagem;* Feydeau, com *A falecida senhora sua mãe* e *Senhoras da alta;* O'Neill, com *Rumo a Cardiff;* Garcia Lorca, com *Dona Rosita* e *Bodas de sangue;* Claudel, com *O Anúncio feito a Maria;* Crommelynk, com *Os amantes pueris;* Fernando Pessoa, com *O marinheiro;* Courteline, com *Grande desgosto;* e Ugo Betti, com *Desabamento do Ramal Norte.*

[19] Eis os autores brasileiros montados pela E.A.D. e os anos das primeiras encenações dos seus textos: Alfredo Mesquita (1950); José Renato (1951); João Bethencourt (1952); Martins Penna (1954); Zora Braga (1955); Francisco Martins, José de Alencar, Lygia Fagundes Telles, Lúcia C. de Mello, Ruthinéa de Moraes, Mário Lago e José Wanderley (1956); Antonio Carlos R. da Fonseca (1957); Roberto Freire e Jorge Andrade (1958); Antonio R. de Marco, Maria Clara Machado e Francisco de Assis (1959); José de Barros Pinto, Mara Lysia de Araújo (adaptação de Machado de Assis e Ionesco) e José de Anchieta (1960); Renata Pallottini (adaptação de Guimarães Rosa), Edgard Gurgel Aranha e Maria Rita Bordallo (adaptação de Mário de Andrade) (1962); Machado de Assis, Jorge Andrade, Antonio Carlos Foz (adaptação de autor medieval anônimo) e Eudinyr Fraga (1963); França Júnior e Moysés Baumstein (1965); Miriam San Juan, Domingos de Oliveira, Jamil A. Hadad, Joaquim Manoel de Macedo e Osman Lins (1966); Abílio Pereira de Almeida e Lauro César Muniz (1967); Nelson Rodrigues, Luiz Marinho, Coelho Neto e Hilda Hilst (1968).

Grande parte dessas montagens, contudo, foi realizada por alunos e ex-alunos, que, posteriormente, foram convidados a encenar na E.A.D. Silnei Siqueira e Rui Nogueira, por exemplo, montaram somente textos brasileiros. Na verdade, segundo Renata Pallottini, apesar de haver uma grande abertura para os dramaturgos nacionais, não se poderia falar em nenhum projeto, ou mesmo intenção especial, de divulgação da dramaturgia brasileira na E.A.D.

Por muito tempo, houve na Escola, uma espécie de equilíbrio entre o teatro francês (quarenta encenações) e o nosso. Na medida em que começaram a aparecer novos dramaturgos brasileiros, o referido equilíbrio, existente na década de 50, pendeu para o autor nacional na década de 60. Em 1965, por exemplo, foram feitas seis encenações brasileiras. Com números mais baixos, mas também de maneira significativa, apareceram o teatro americano, com cerca de quatorze produções, o português, inglês e alemão, com perto de dez montagens e, finalmente, o espanhol e italiano, com aproximadamente sete peças. Registram-se também dois textos japoneses encenados pela E.A.D., em 1959 e 1963.

Os dados estatísticos referentes à responsabilidade das encenações demonstram que Alfredo Mesquita, das aproximadas duzentas produções, dirigiu perto de setenta. Esse total atesta mais uma vez o espírito de dedicação do criador da E.A.D. que, em média, colocou em cena quatro espetáculos por ano. Os alunos dirigiram cerca de 61 peças, média de três por ano, o que revela bem o alto grau de abertura para experiência possibilitada pela Escola.

Os futuros atores, e alguns seriam mais tarde diretores, chegaram a montar, extracurricularmente, em 1957, quinze peças. Era norma da E.A.D. que os formandos em interpretação dirigissem uma peça antes de saírem da Escola. Talvez seja por este motivo que a Escola pôde oferecer vários diretores ao teatro brasileiro. As outras setenta encenações estiveram a cargo dos mais diversos e importantes nomes de nosso teatro, como já vimos.

Ao falarmos, entretanto, da contribuição teatral trazida pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, em função de seu processo de ensinamento, não poderíamos deixar de fazer algumas referências ao público, elemento sem o qual não se pode falar do teatro enquanto fenômeno vivo.

Na verdade, por mais acadêmico que possa ser um processo de ensinamento, deve ser submetido à prova de uma platéia, isto é, à assistência das pessoas pertencentes à comunidade. Neste sentido, já vimos, algumas encenações ficavam restritas aos palcos da Escola; isto não quer dizer, porém, que a Escola possuísse um teatro entregue às moscas. Renata Pallottini nos relatou que os espetáculos apresentados no pequeno teatro da E.A.D. eram considerados um programa alternativo, ao lado daqueles oferecidos pelo teatro profissional. Havia, inclusive, segundo a dramaturga, excesso de lotação em certas ocasiões, tal era o sucesso do evento.

Essa produção constante e cuidadosa tinha um público fiel composto de intelectuais, pela classe teatral e por freqüentadores indistintos que iam a um espetáculo e, depois, se tornavam *habitués.*

Esta boa presença esteve sempre ligada a alguns fatores como repertório alternativo, que as companhias profissionais não podiam oferecer, acompanhamento por atores e diretores da carreira dos alunos, produção em geral bem cuidada, boa localização (T.B.C., rua Maranhão e depois av. Tiradentes) e, por que não dizer (segundo também depoimento do crítico Sábato Magaldi), pelo nível estético dos trabalhos que não ficavam, muitas vezes, nada a dever aos dos profissionais.

Era também bastante comum a realização de temporadas nos teatros de São Paulo, onde a E.A.D. se apresentava para um público mais popular, composto de estudantes ou habitantes dos bairros. Tais apresentações eram possibilitadas por convênios com órgãos públicos ou particulares e patrocinadas por associações de caridade que desfrutavam da bilheteria.

Para se ter uma idéia da importância destes convênios e da sua eficácia, basta o exemplo daquele firmado com o SESC, a partir de 1951, que obrigava a Escola a dar setenta espetáculos anuais, ou daquele firmado com a Prefeitura Municipal, pelo qual a E.A.D. se comprometia a oferecer quinze espetáculos destinados aos cursos secundários. Somente esses dois contratos preenchiam o calendário de apresentações da Escola, durante o ano. Ainda a esse respeito, convém destacar alguns festivais, como do já aludido sobre Martins Penna, no IV Centenário ou o Festival Gil Vicente também no Teatro Municipal, em 1965.

Ao lado desses espetáculos na capital, Alfredo Mesquita entendia que a E.A.D. deveria exercer um papel, talvez ainda mais importante, suprindo em termos de teatro o interior do Estado e outras capitais do país, tão carentes dessa arte.

A Escola levava enorme vantagem em relação ao teatro profissional, visto que as viagens não implicavam, no seu caso, grandes despesas e não precisava preocupar-se com a folha de pagamento. Dessa maneira, ao mesmo tempo que cumpria sua função de difundir o bom teatro pelo interior e pelo Brasil, fazia-se reconhecida e respeitada por onde passava.

A mensagem teatral da E.A.D. chegou às seguintes cidades do interior de São Paulo: Santos, Campinas, Limeira, Taubaté, São José do Rio Preto, Pinhal, São José dos Campos, São João da Boa Vista, Itu, Ribeirão Preto, Sorocaba, Barretos, Araraquara, São Carlos, Bauru, Assis e Bebedouro.

Em quase todos os anos, também atravessou a fronteira paulista, procurando sensibilizar o público de outros estados brasileiros. Esteve na Bahia (1950), Pernambuco (1952), Goiânia (1953), Minas Gerais (1954), Rio de Janeiro (1955), Paraná (1957), Pernambuco (1958), Rio Grande do Sul, Goiás e Brasília (1959), Minas Gerais (1961 e 1962), Rio de Janeiro (1963), entre outros.

Com estas viagens bem planejadas, em geral conveniadas com Prefeituras ou órgãos culturais do Estado, a E.A.D. alcançava grande repercussão. Na verdade, tais excursões não se limitavam à apresentação pura e simples de espetáculos. A Escola proporcionava, nas capitais, verdadeiros movimendos teatrais, de que, além de representações, constavam diversas conferências, aulas práticas, etc.

Os rasgados elogios feitos à E.A.D. pelos críticos dos Estados por onde passou, são um atestado comprobatório de seu sucesso. A título de exemplo, apenas, vejamos alguns trechos da crítica baiana:

> [...] Efetivamente nas 3 peças apresentadas *Liliom* de Molnar, *Dias felizes* de Puget e *Os pássaros* de Aristófanes, o aspecto mais impressionante foi a organização sólida e homogeneidade do conjunto, baseadas na disciplina e métodos da Escola. Para os espectadores e amadores baianos, revelou-se um teatro que não se preocupa com as atrações perigosas do estrelato, mas antes cuida, e com rigor, da formação do artista completo, daquele que foi familiarizado com todos os problemas do palco, não mediante a simples instrução teórica e livresca mas sim por meio da prática, com suas próprias mãos, cérebro e sensibilidade. Tudo o que desejamos salientar é a bela demonstração do bom senso que a Escola deu na Bahia, que assim teve oportunidade de acrescentar mais essa iniciativa ao grande esforço do nosso soerguimento cultural (Valadares, 1950, p. 5-6).

> A estréia ontem dos alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo, nesta capital, marca um ponto alto na história do Teatro da Bahia. Assistiu-se a um raro espetáculo, em que poesia e beleza, disciplina e consciência dramática atingiram diretamente todos os objetivos dos pupilos do Sr. Alfredo Mesquita. [...] Que dizer dos atores e atrizes, os jovens alunos de Alfredo Mesquita senão que representaram como mestres autênticos do teatro? Onde uma hesitação, onde um deslize, uma falta, um sintoma de mau gosto? Tudo admiravelmente articulado, funcionando como uma peça, cada um vivendo e vibrando com sua história, com sua vida. Nada de gesticulação, do improviso gaiato, do esforço de superação. Toda uma simplicidade tão dentro do espírito da peça, uma sobriedade rara, uma exibição perfeita para um público não de todo acostumado a este grau tão alto de aperfeiçoamento artístico, em coisas de teatro (E.A.D., 1950, p. 6).

Sobre a visita a Porto Alegre, é eloqüente o testemunho do crítico Sábato Magaldi:

> Eu fui com uma excursão da Escola a Porto Alegre em 1958. A Escola fez um enorme sucesso. Eu me lembro de ter feito lá uma conferência sobre Brecht. Aqui em São Paulo quando se fala em conferência, se você tiver trinta ou cinqüenta pessoas você pode se dar satisfeito; quando você chega a cem já é fantástico. Em Porto Alegre, assistiram à minha palestra, trezentas pessoas. Eu quase imaginei que estava num comício.

Multiplicar-se-iam depoimentos semelhantes a esses, caso transcrevêssemos as opiniões sobre as outras excursões da E.A.D. A esse respeito, basta-nos o fato de que por onde a Escola representou, foi recebida com todo carinho e os aplausos foram sempre calorosos, como conseqüência direta do entendimento, por parte do público, da seriedade de propósitos artísticos, da instituição paulista.

Voltando ao repertório, seria difícil imaginarmos um estilo, uma experiência que a E.A.D. não tenha pesquisado ou encampado durante seus primeiros vinte anos de vida. Tal característica levou Sábato Magaldi a afirmar "que a Escola de Arte Dramática de São Paulo realizou, durante sua existência, o principal repertório já feito no Brasil".

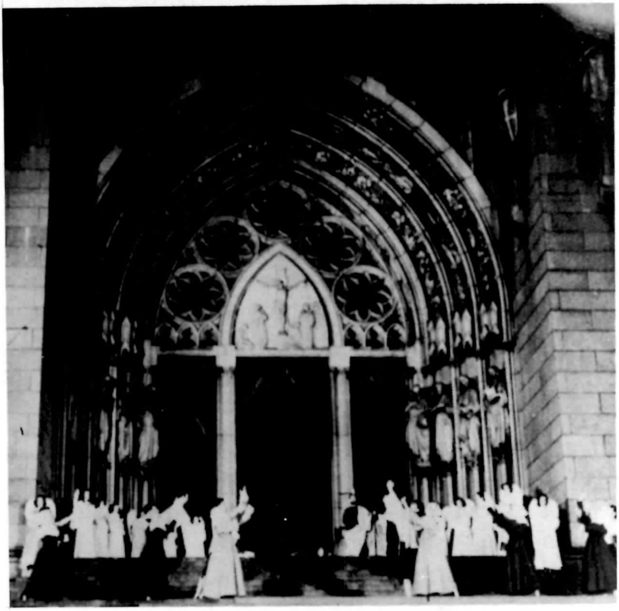
O estudo de vários estilos, a ênfase na idéia do teatro de equipe, o cuidado na escolha de textos artística e culturalmente importantes, as temporadas em São Paulo e em várias cidades, preparavam um ator adequado para um teatro de repertório.

Inúmeros são os depoimentos de diretores profissionais que atestam que o ator da E.A.D. já vinha com base sólida, constituindo por isso um elemento mais facilmente moldável no trabalho cênico.

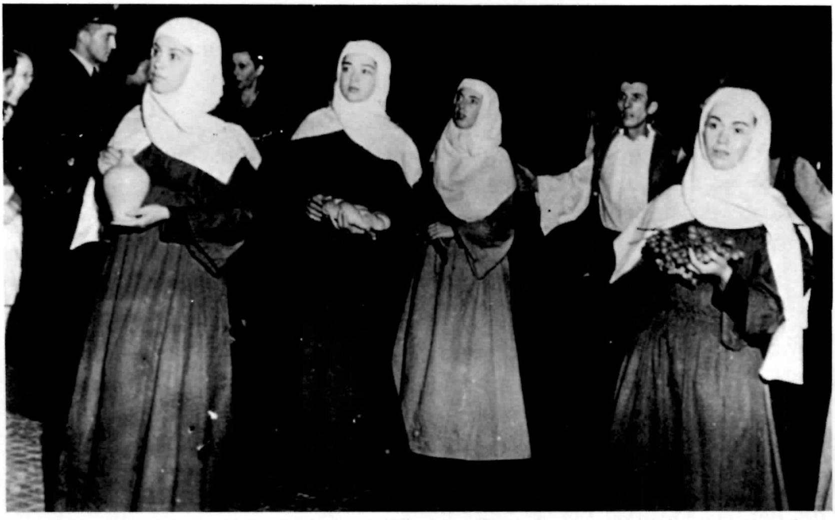
Em recente conversa com o professor de interpretação da ECA-USP, Eduardo Vendramini, este afirmava que, para um bom curso de atores, cada turma de alunos deveria ser treinada em uma variedade considerável de estilos de desempenho e que, se a E.A.D. usou para tal adestramento, textos importantes de história do teatro, dera bases sólidas para que seus alunos, com pequenas adaptações, pudessem desenvolver-se perfeitamente dentro do teatro profissional moderno.

Para verificar até onde os trabalhos da Escola corresponderam a esta exigência, fizemos o levantamento da carreira escolar de alguns atores.

Iniciamos por um aluno dos primeiros tempos, formado em 1951, Geraldo Mateos. Ele começou por trabalhar em uma comédia leve de Claude André Puget, chamada *Dias felizes*, depois atuou na produção de *O malandro*, de Ferenc Molnar, fez a comédia grega *Os pássaros*, de Aristófanes e a comédia *O casamento forçado*, de Molière, uma experiência de pantomima com *A quadrilha*, adaptada de Carlos Drummond de Andrade, por



Retábulo de Natal, Catedral, São Paulo. A E.A.D. e a comunidade (arq. E.A.D.).



Retábulo de Natal, Praça da Sé. Ruthinéa de Moraes, Dorothy Leirner (no fundo à esquerda, Prof.ª Chinita Ullmann). A E.A.D. e a comunidade (arq. E.A.D.).

Primeira excursão da E.A.D. Limeira, 1950 (arq. A. Paschoal).

Excursão a Salvador, 1950. Maria Lúcia, Duílio de Fabricius, Celeste Jardim e Armando Paschoal (arq. Odilon Nogueira).

Excursão a Salvador, 1950. A E.A.D. é recebida pelo governador Octávio Mangabeira (arq. A. Paschoal).

Conferência ilustrada.
Pinhal, 1957.
Ruthinéa de Moraes,
Helton Faleiros,
Orlando Duarte
e Ivanilde Alves
(foto: Nunes / arq. E.A.D.).

Excursão a
Porto Alegre, 1959.
Escada: Sara Perissinotto,
Rosana Casoli,
Marlene de Almeida,
Assumpta Perez, Lúcia Mello,
Sarah Féres, M. Lysia.
1.° plano: M. Baccarelli,
Sylvio Zilber,
Pedro Vicentini,
Sérgio Marques,
Sérgio Albertini, J. J. Pompêo
e Odavlas Petti
(arq. E.A.D.).

Apresentação de *As cadeiras*. Ribeirão Preto, 1960 (arq. E.A.D.).

Excursão ao interior, Barretos, 1960. Milton Baccarelli, Clemente Portella (do Grupo Tentativa), Ilka Zanotto, J. J. Pompêo, A. Mesquita, S. Zilber, R. Nogueira e M. L. Araújo (arq. E.A.D.).

Alfredo Mesquita, adentrou o teatro épico de Brecht, em *A exceção e a regra* e o metateatro de Pirandello em *Um imbecil*, além de participar da experiência vanguardista de Luís de Lima com o mimodrama *O escriturário*, tudo isso apenas nas montagens curriculares[20].

Passamos, posteriormente, a um aluno do período intermediário da E.A.D., Silnei Siqueira, que, formado em 1961, fez como ator os seguintes espetáculos: *Os persas*, de Ésquilo; *A tempestade*, de Shakespeare; *O candelabro*, de Musset; *Senhoras da alta*, de Feydeau; *O cigano*, de Martins Penna; *As Preciosas ridículas*, de Molière; *O dever do médico*, de Ugo Betti; *Bodas de sangue*, de Garcia Lorca; *A festa de São Lourenço*, de José de Anchieta; *A obra de Oswald de Andrade*[21]; *Pranto a Ignácio Sanches Rodrigues*, de Garcia Lorca; *Frei Luís de Souza*, de Almeida Garrett e ainda dois espetáculos infantis cujos nomes e autores Silnei não lembra[22]. Dirigiu, ainda como aluno, *O testamento de cangaceiro*, de Chico de Assis, e *Pic-nic no fronte*, de Arrabal. Cada uma dessas peças, conforme Silnei Siqueira, solicitava um encaminhamento diverso, segundo seu estilo ou o diretor. Assim é que pôde aproveitar os notáveis ensaios de mesa de Alberto D'Aversa, nas análises dos textos de Lorca e Ugo Betti; enfrentar a rigidez extrema das marcações de Haydée Bittencourt para a peça de Garrett; abrir-se para o apuro literário ensinado por Maria José de Carvalho, quando ensaiava *Festa de São Lourenço* ou os poemas de Lorca; atentar ao ritmo e aos aspectos formais dos cinco espetáculos em que foi dirigido por Alfredo Mesquita, que era muito rigoroso nesse sentido. Ao mesmo tempo, se entregou à inexperiência dos colegas Milton Baccarelli, Luís Nagib Amaury e, com eles, armou peças de Molière e Pirandello.

Seria enfadonho multiplicar os exemplos em que normalmente os alunos eram levados à interpretação de personagens situados nos mais variados contextos estilísticos. Tal prática os habilitaria a compor alguns dos melhores elencos do teatro profissional brasileiro, como veremos adiante.

As palavras pronunciadas sempre por diretores que trabalhavam com os atores formados pela E.A.D. eram "maleabilidade" ou "modelado", dependendo da época em que foram ditas. Segundo Décio de Almeida Prado, a informação cultural e esse treino estilístico, por vezes, tiravam do egresso da Escola a espontaneidade, em comparação com outros atores, vindos do teatro amador e dotados de maior naturalidade na expressão de certos "cacoetes" da vida social brasileira, principalmente aqueles pertencentes às classes menos favorecidas. Os atores da E.A.D. provinham, na maioria, de famílias pouco abastadas, mas na Escola se exercitavam num repertório de alto nível intelectual.

---

[20] Geraldo Mateos, posteriormente à sua formatura, acabou tornando-se secretário da E.A.D. e pôde assim continuar participando de vários outros espetáculos. Como já dissemos, Sábato Magaldi considerou a sua criação do Lucky de *Esperando Godot* a melhor concretização, até hoje feita, do personagem de Beckett.

[21] Trechos de peças e poemas de Oswald de Andrade.

[22] *O inspetor de fadas*, de José de Barros Pinto e, provavelmente, *Maroquinhas fru-fru*, de Maria Clara Machado.

As vantagens e desvantagens desse tipo de ensinamento, no que tange à composição dos elencos do teatro profissional brasileiro, serão analisados oportunamente, em outro capítulo deste livro.

V. Cenas de uma iconografia

> Ao nível dos códigos icônicos estamos diante de um problema mais confuso. O universo das comunicações visuais lembra-nos que comunicamos baseados em códigos fortes (como a língua) e mesmo fortíssimos (como o Alfabeto Morse), e baseados em códigos fracos, muito pouco definidos, continuamente mutáveis, em que as variantes facultativas prevalecem sobre os traços pertinentes.
>
> Umberto Eco, *A estrutura ausente.*

> A imagem não é a indicação de nada além de si mesma, mas sim a pseudo presença do que ela própria contém...
>
> Cristian Metz, "Le cinéma: langue ou langage".

A observação atenta das fotografias dos espetáculos da Escola de Arte Dramática de São Paulo certamente nos ajudará a compreender melhor o ensino de interpretação, aplicado aos textos ali encenados. Através dessas imagens, é possível salientar, de maneira mais concreta, certas características já enfatizadas em nossa análise anterior. Sabemos ser a fotografia insuficiente para desvendar o desenrolar de um desempenho ou de um espetáculo, visto constituir uma arte estática que não dá conta da temporalidade inerente ao teatro. Os movimentos ou a voz do ator estão sempre ausentes nessa bidimensionalidade congelada. O fotógrafo, entretanto, pode auxiliar-nos, embora dessa maneira incompleta, na percepção de aspectos como estilo, qualidade de produção, composição de máscaras, marcações de cena (principalmente as de conjunto) e, até mesmo, sugestão de movimentos, dependendo, evidentemente, do talento de quem fotografou.

Tentaremos mostrar, por meio de uma série de fotos pertencentes à Escola de Arte Dramática de São Paulo, algumas características básicas e, ao mesmo tempo, muitas variantes, conseqüência da multiplicidade de relações entre texto, professor, aluno.

Para essa espécie de classificação analítica da produção de espetáculos nos vinte anos da E.A.D., escolhemos o conjunto de fotos constantes do número especial sobre a Escola, intitulado *E.A.D. — 48/68: Alfredo Mesquita*, publicado pela Secretaria de Estado da Cultura, em 1985, sob a competente coordenação de Maria Thereza Vargas, José Armando Ferreira e José Maurício Sanches.

Maria Thereza Vargas, utilizando-se do arquivo iconográfico da E.A.D. e fotos de particulares, conseguiu, pelo conhecimento profundo que possui do tema, compor uma excelente visão das montagens e do cotidiano da Escola. Além de tudo, é perfeita e extremamente criteriosa a identificação por ela feita dos fatos e das personagens. Em nossa pesquisa, no mesmo arquivo fotográfico que serviu de base à historiadora, notamos que nada foi esquecido, restando para o conhecimento do público somente fotos que repetiriam de maneira redundante as imagens selecionadas.

Nossa classificação levará em conta alguns tópicos que, a nosso ver, caracterizam e comprovam alguns conceitos já emitidos.

Falamos muito, por exemplo, da diversidade de estilos como qualidade do processo de aprendizagem. Poder-se-ia dizer que uma produção tão grande teria obviamente de apresentar essa amplitude. Interessa-nos, entretanto, do ângulo pedagógico, observar a variação de projetos individuais do trabalho de cada aluno. A riqueza dessa aprendizagem individual aplicada já foi demonstrada quando nos referimos aos papéis feitos por dois alunos, selecionados ao acaso. Tomemos agora um terceiro, para sabermos se, através de suas fotos, podemos confirmar ou acrescentar algo ao que já foi dito.

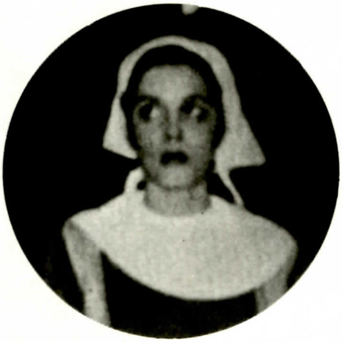
Vejamos a mocinha da foto 1, a quarta da esquerda para a direita, chamada Ruthinéa de Moraes. Apesar de se referir a um fato de 1954, trata-se de uma imagem do ano de 1955, quando Ruthinéa cursava o primeiro ano. A presença ao lado de Alfredo Mesquita, significativamente, já demonstrava o cuidado que o diretor devia estar dedicando à aluna do curso preparatório, ao procurar mostrar-lhe qual a verdadeira função do teatro, por meio dos primeiros exercícios de palco. Se não conhecêssemos o contexto da referida foto, poderíamos pensar até numa filha que posa, orgulhosa, ao lado do pai que exibe um troféu aos amigos. No ano de 1956, ela iria participar de duas montagens, mas com poucas chances de ser fotografada com destaque, posto que, ainda inexperiente, faria uma peça experimental dirigida pelo colega Francisco de Assis, chamada *A história da E.A.D.*, e o desempenho discreto em seu exame de fim de ano, em *Jacques ou a submissão*, de Ionesco.

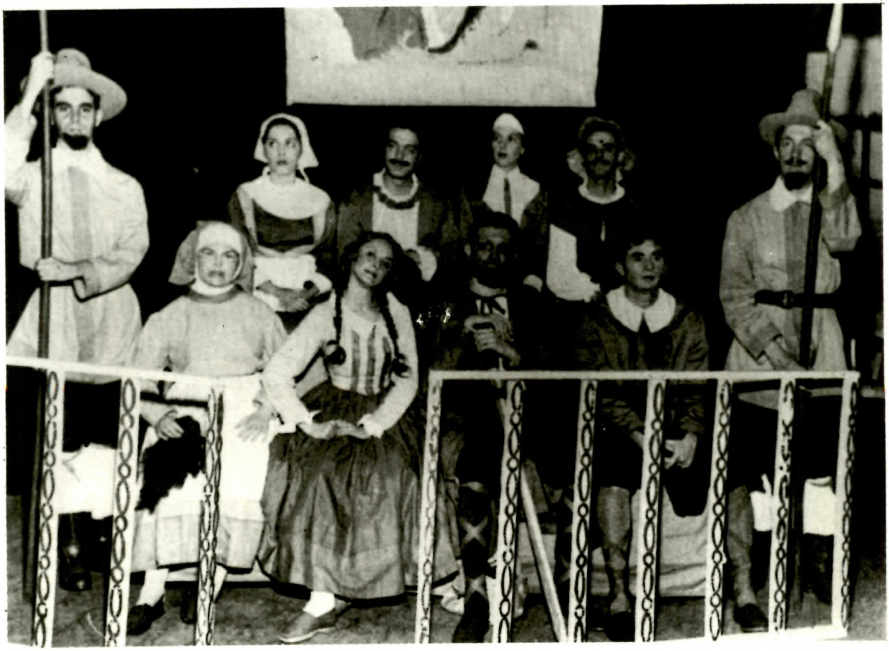
Na foto 2, ela aparece, a nosso ver, de maneira muito tímida e pouco verossímil, como Rainha, do texto de Stuart Walker, com direção de sua colega adiantada Miriam Mehler, que cumpria a exigência de realizar uma encenação antes da formatura. Vemo-la aqui ainda muito próxima da mocinha que posava fora do palco, na foto 1, apesar de estar interpretando personagem tão célebre.

1. Prêmio Saci concedido à E.A.D., 1954. L. E. Barcellos, Dorothy Leirner, E. Waddington, Ruthinéa de Moraes, A. Mesquita, Magdalena Lébeis, Chinita Ullmann, Mariza Brogiolo e Geraldo Mateos (foto: Calazans Fernandes / arq. A. Mesquita).

2. *Quatro pessoas passam enquanto as lentilhas cozinham*, de Stuart Walker. Dir.: Miriam Mehler, 1957. Odavlas Petti e Ruthinéa de Moraes (foto: Nunes / arq. E.A.D.).

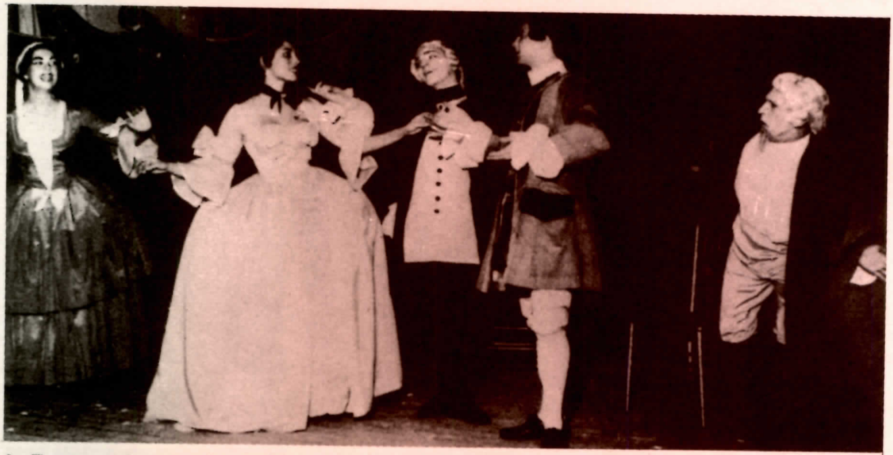
Na foto 3, do mesmo ano, ela (a primeira da esquerda acima) faz uma ponta sob a direção de Alberto D'Aversa, no papel de uma das criadas do texto de Kleist. Note-se no detalhe da foto que já está um pouco diferente da mocinha que entrou na E.A.D. Sua expressão, principalmente da boca e dos olhos, já configurava uma espécie de malícia da personagem. Convenhamos, entretanto, que se trata de uma máscara ainda muito superficial e sem uma presença teatral forte.



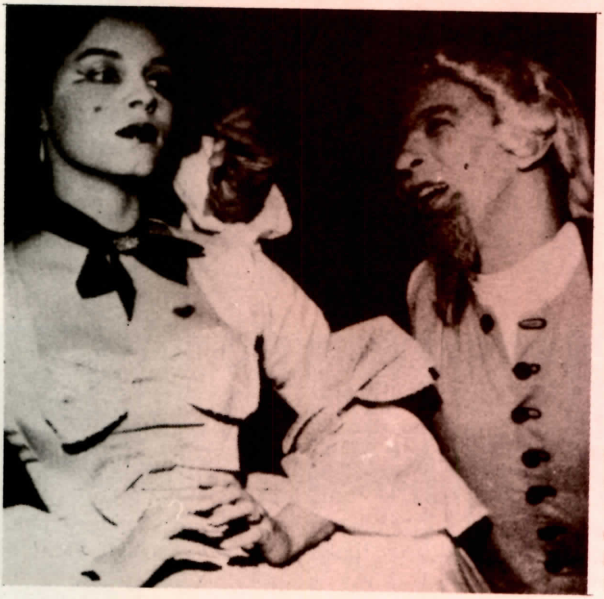


3. *A bilha quebrada*, de Kleist. Dir.: Alberto D'Aversa, 1957. M. J. Campos Lima, Ivanilde Alves, Helton Faleiros, Orlando Duarte, Ruthinéa de Moraes, N/I., Sara Perissinotto e N/I (foto: Mearim / arq. E.A.D.).

Nas fotos 4 e 5, a máscara se caracteriza forte. Já sentimos a futura grande intérprete. Conhecendo, entretanto, o processo de elaboração desse espetáculo, sabemos que ela está imitando os gestos de sua diretora, a notável atriz Olga Navarro. É uma atriz em potencial.

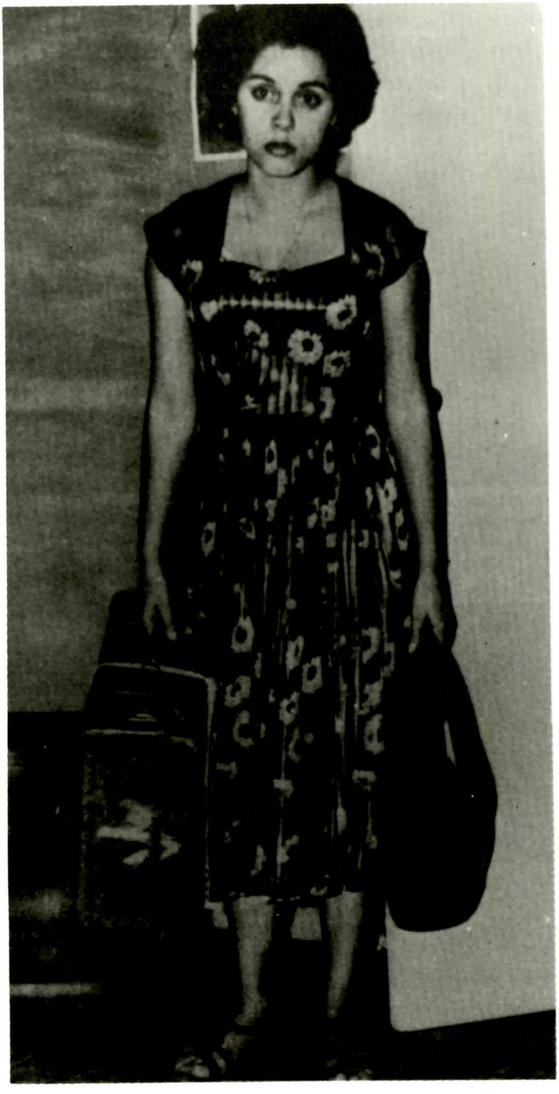


4. *Teatro cômico*, de Goldoni. Dir.: Olga Navarro, 1958. Lúcia Mello, Ruthinéa de Moraes, João José Pompêo, Vicente Zaffarani e Francisco Martins (foto: H. Galeão Coutinho / arq. Ruthinéa de Moraes).



5. *Teatro cômico*, de Goldoni. Dir.: Olga Navarro, 1958. Ruthinéa de Moraes e Francisco Martins (foto: H. Galeão Coutinho / arq. Francisco Martins).

A foto 6, indubitavelmente, já configurava a atriz madura através da protagonista principal de *Quarto de empregada*, texto de Roberto Freire, censurado na época. Aqui a personagem se estabelece plenamente, por meio de uma bela síntese entre a emoção interior e sua exteriorização. A função humana e social da "empregada" já é caracterizada por uma atriz muito distante da mocinha da foto 1.

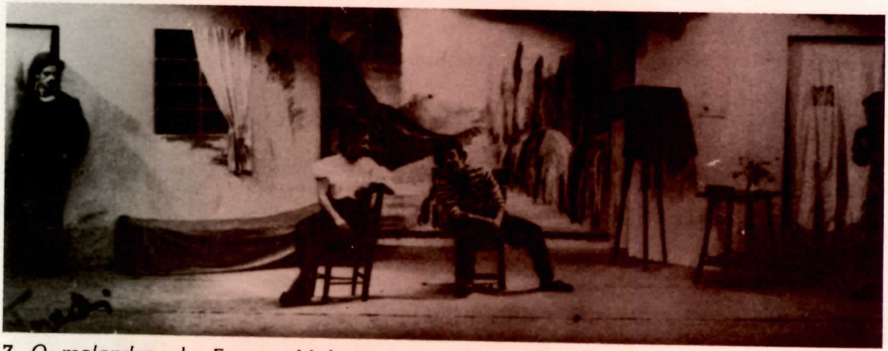


6. *Quarto de empregada*, de Roberto Freire. Dir.: Milton Baccarelli, 1958. Ruthinéa de Moraes (foto: Eduardo Serra / arq. Ruthinéa de Moraes).

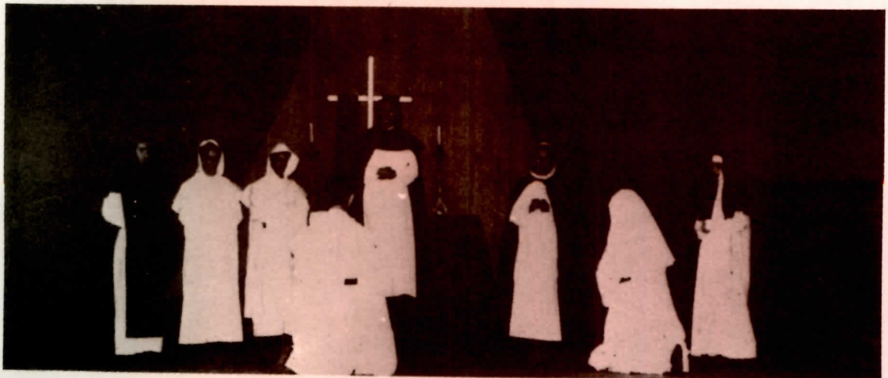
As imagens das produções da E.A.D. também comprovam aquilo que já dissemos, ou seja, de que o curso de interpretação se caracterizou por uma unidade metodológica, em virtude de um posicionamento estético semelhante de seus vários professores-diretores perante a arte do teatro.

Salta aos olhos, por exemplo, a idéia de teatro de equipe, onde todos os elementos do espetáculo são harmonizados pelo diretor.

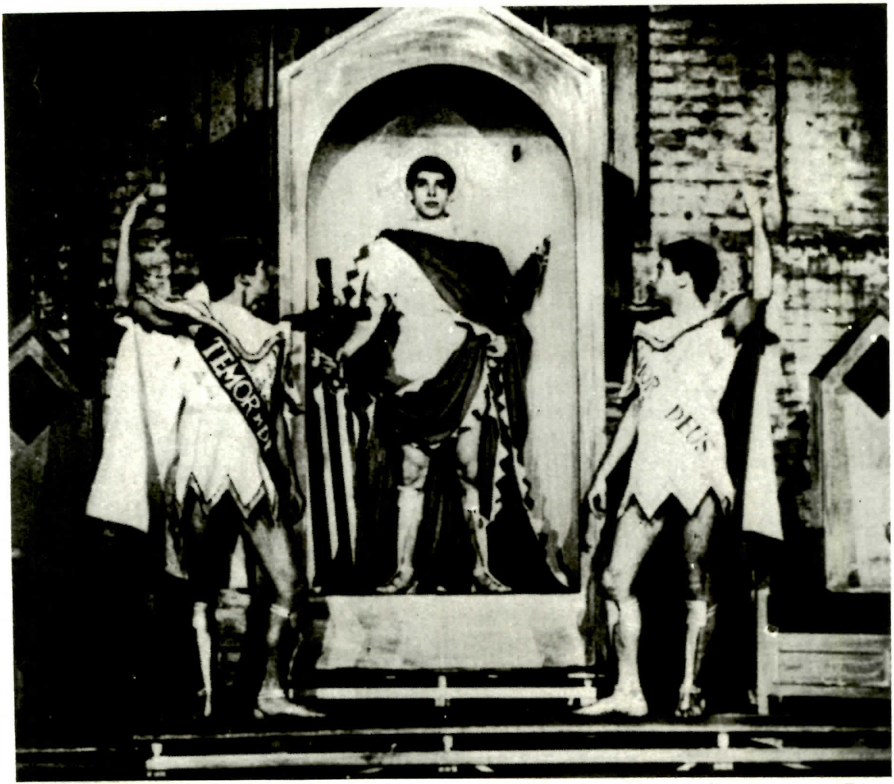
A próxima seqüência fotográfica (fotos 7 à 16) irá evidenciar que, na grande maioria das encenações, a composição de cena era feita como se se procurasse um equilíbrio, colocando-se sempre a ação principal no centro do palco ladeada por elementos secundários. Nota-se a intenção clara de uma configuração plástica à maneira da perspectiva clássica com um ponto de fuga no centro da imagem.



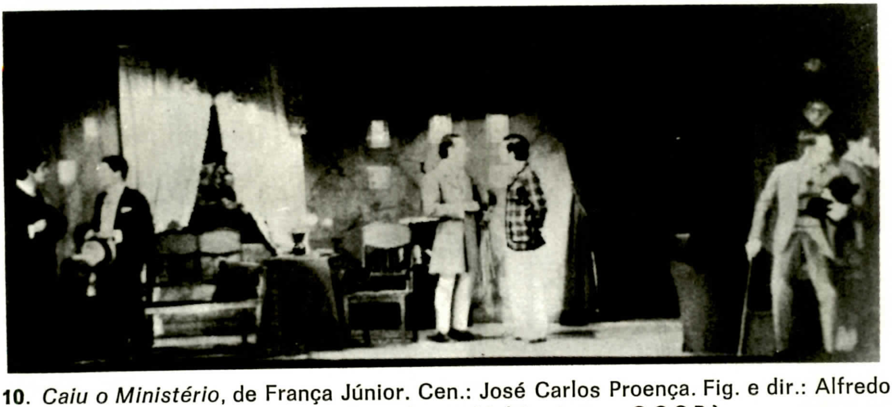
7. *O malandro*, de Ferenc Molnar. Dir.: Alfredo Mesquita, 1950. Odilon Nogueira, Dina Lisboa, Francisco Arisa e Rosires Rodrigues (foto: Fredi Kleemann / arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).



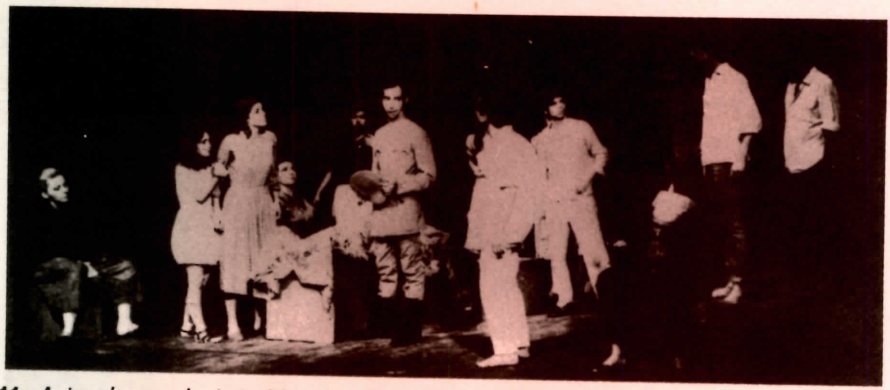
8. *Frei Luis de Souza*, de Almeida Garrett. Fig.: Haydée Bittencourt e Alfredo Mesquita. Arranjos cênicos: Haydée Bittencourt com o auxílio dos alunos do curso de cenografia. Dir.: Haydée Bittencourt, 1960 (arq. A. Mesquita).



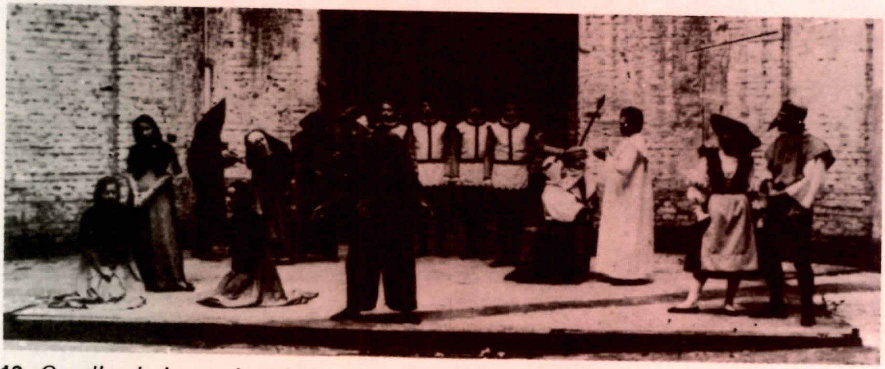
9. *Na Vila de Vitória*, de José de Anchieta. Pról. e adapt. Hélio Lopes. Dir.: Alfredo Mesquita, 1965. Zanoni Ferrite, Francisco Solano e Alberto Guzik (arq. E.A.D.).



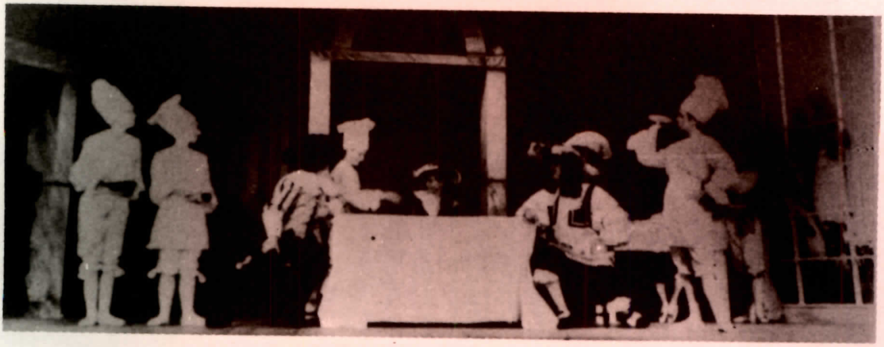
10. *Caiu o Ministério*, de França Júnior. Cen.: José Carlos Proença. Fig. e dir.: Alfredo Mesquita, 1965 (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).



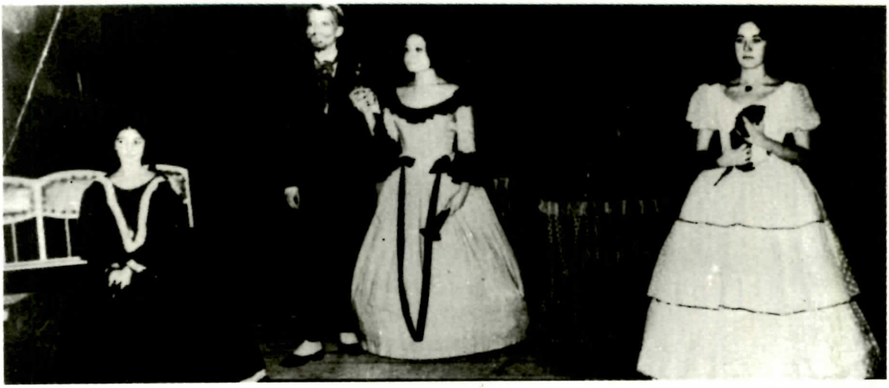
11. *A incelença*, de Luiz Marinho. Dir.: Ruy Nogueira, 1968. Cléo Ventura, Lúcia de Carvalho, Esther Góes, Célia de Lima, Jefferson Del Rios, Paulo Hesse, Cláudio Lucchesi, Jurandir Magalhães, José Joaquim Marques, José Carlos Lemes, João Batista Acaiabe e Eliana Rocha (arq. Analy Alvarez).



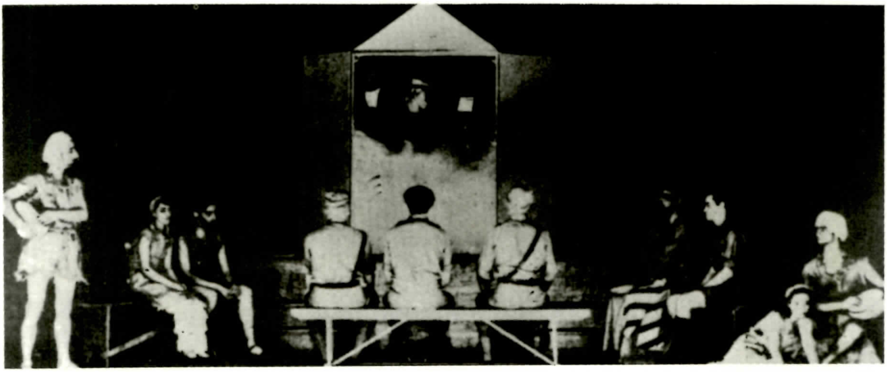
12. *O velho da horta*, de Gil Vicente. Cen. e fig.: Alunos do curso de cenografia. Dir.: Alfredo Mesquita, 1965 (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).



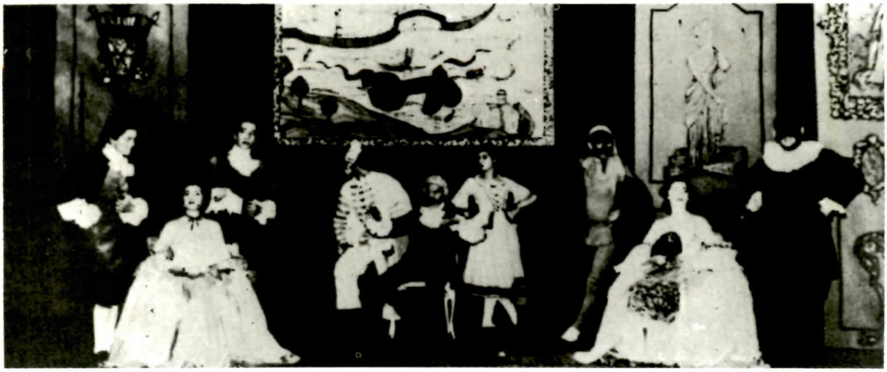
13. *O burguês fidalgo*, de Molière. Cen. e fig.: José Carlos Proença. Dir.: Alfredo Mesquita, 1968 (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).



14. *Lição de botânica*, de Machado de Assis. Dir.: Rodrigo Santiago, 1963. Yara Amaral, Luiz Serra, Blandina Bibas e Creusa Carvalho (arq. Blandina Bibas).

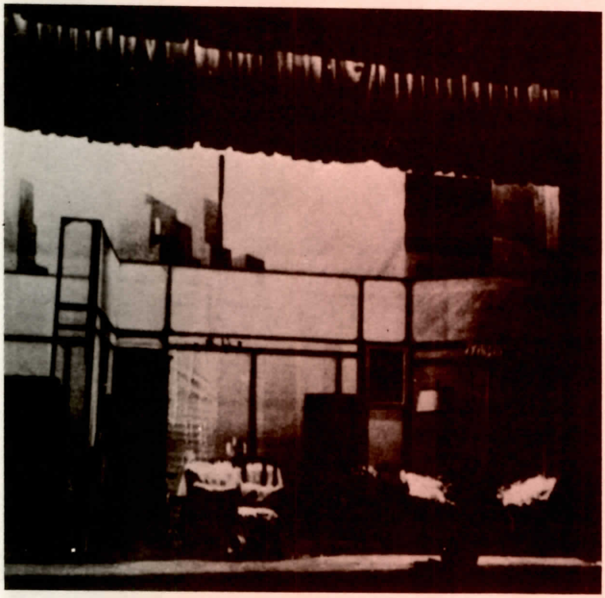


15. *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht. Cen., fig. e dir.: Alfredo Mesquita, 1951 (foto: A. Paschoal / arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).

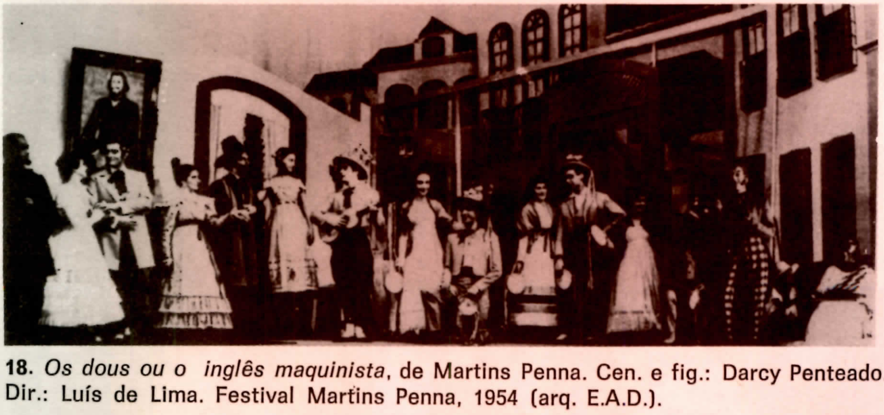


16. *A família do colecionador*, de Goldoni. Fig. inspirados em Longhi. Cen.: Sarah Féres. Dir.: Alberto D'Aversa, 1959 (arq. E.A.D.).

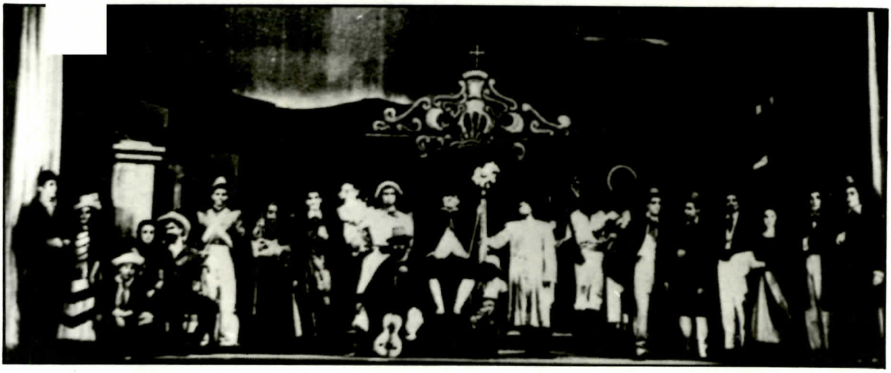
Outra característica fundamental da Escola de Arte Dramática, que poderá ser observada na próxima seqüência de fotos (17 a 28), era o cuidado com a produção, um princípio que os renovadores da cena brasileira na década de 40 se obrigaram a concretizar.



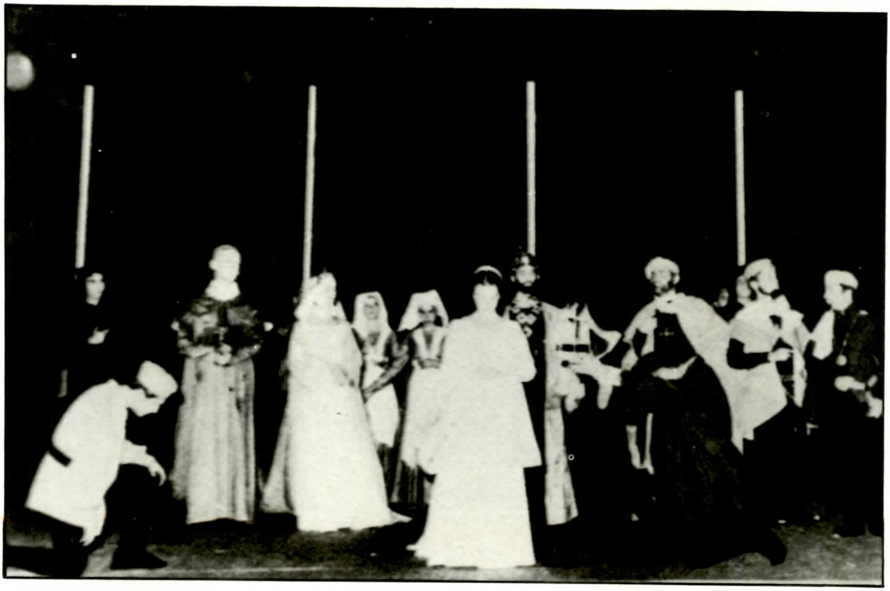
17. *À margem da vida*, de Tennessee Williams. Cen.: Clóvis Graciano. Dir.: Alfredo Mesquita, 1952 (arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).



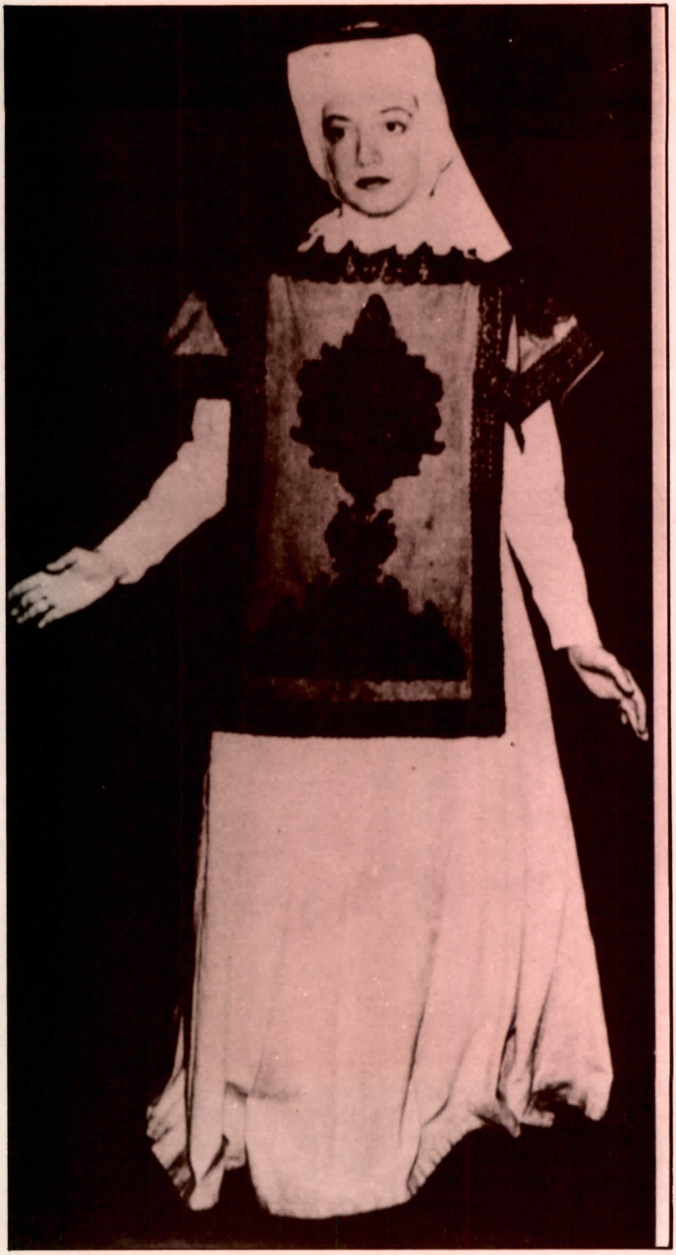
18. *Os dous ou o inglês maquinista*, de Martins Penna. Cen. e fig.: Darcy Penteado. Dir.: Luís de Lima. Festival Martins Penna, 1954 (arq. E.A.D.).



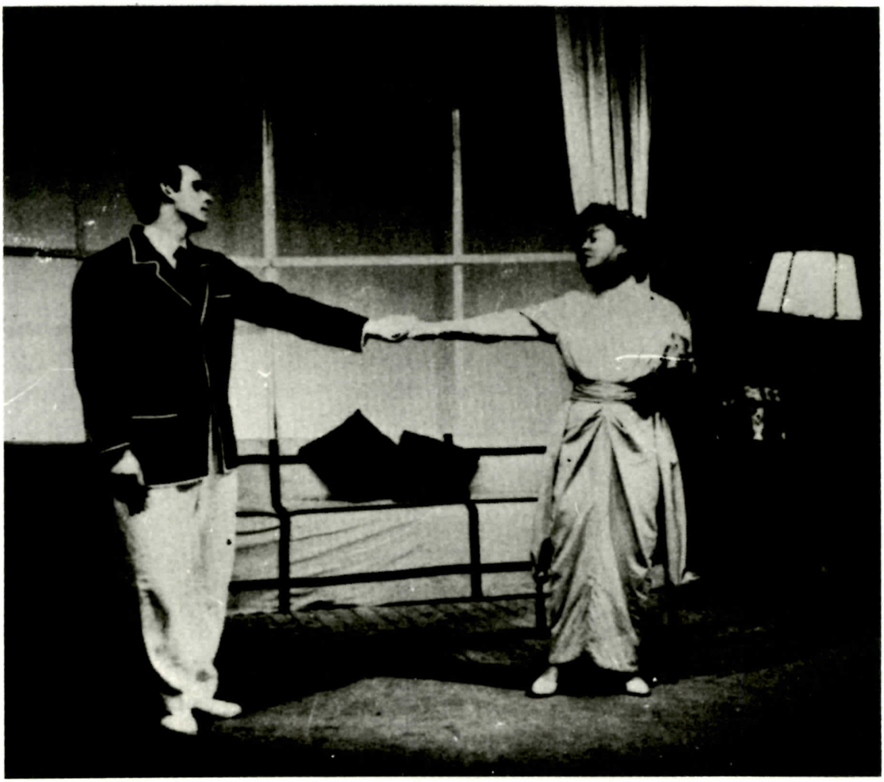
19. *A família e a festa na roça*, de Martins Penna. Cen. e fig.: Clóvis Graciano. Dir.: Alfredo Mesquita. Festival Martins Penna, 1954 (foto: Norberto Esteves / arq. Gustavo Pinheiro).



20. *A descoberta do Novo Mundo*, de Morvan Lebesque. Fig.: Luciana Petrucelli. Cen. e dir.: Luís de Lima, 1954 (foto: J. Herrera / arq. Sara Perissinotto).

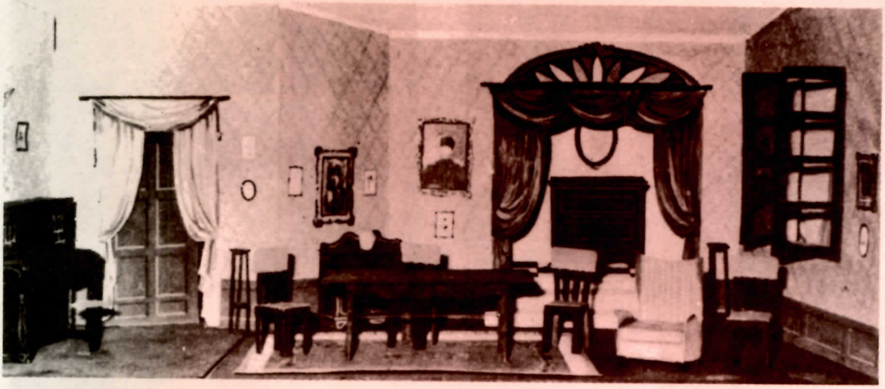


21. *O anúncio feito à Maria*, de Paul Claudel. Dir.: Alfredo Mesquita, 1955. Bertha Zemel (arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).

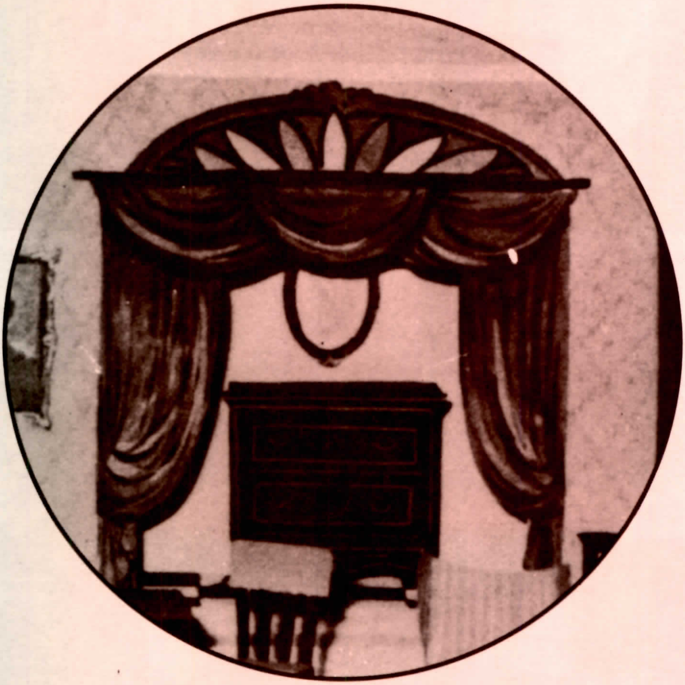


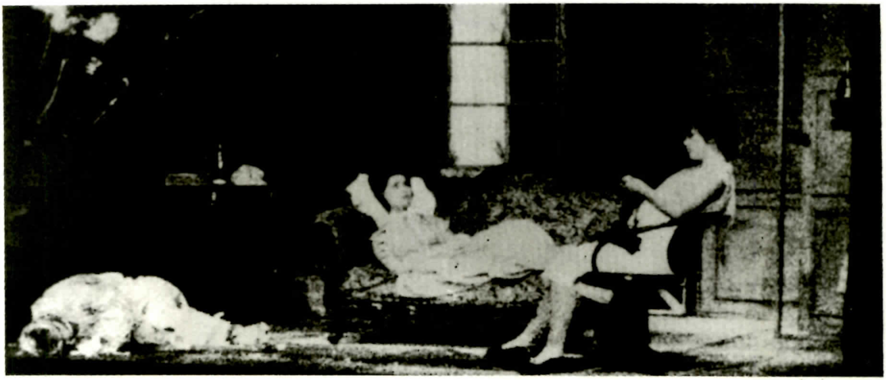
22. *Os apaixonados pueris*, de F. Crommelinck. Dir.: Alfredo Mesquita, 1957. Francisco Cuoco e Cecília Carneiro (arq. E.A.D.).

23. *A devoção à Cruz*, de Calderón de la Barca. Dir.: Alfredo Mesquita, Igreja Nossa Senhora das Dores, Porto Alegre, 1959 (arq. E.A.D.).



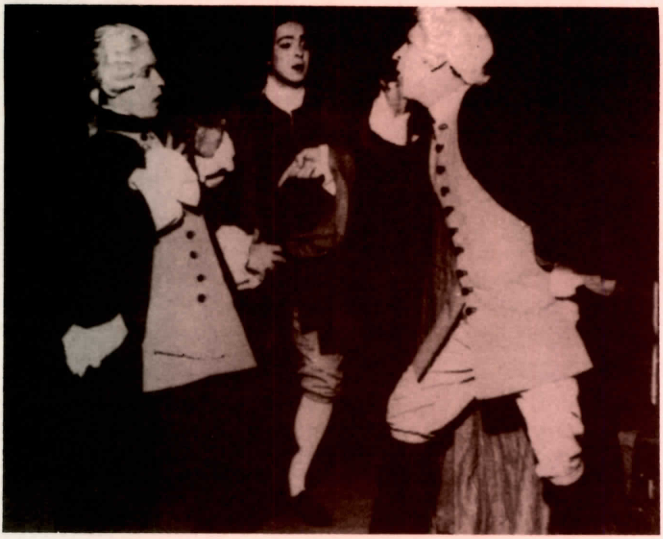
24. *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov. Cenário do aluno Nestor Soriano, 1962 (arq. E.A.D.).



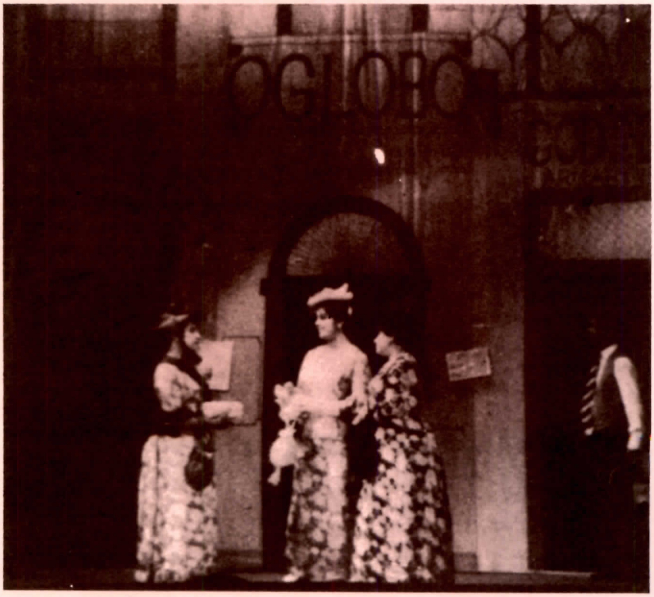


25. *Os construtores de Império ou o Schmurz*, de Boris Vian. Dir.: Alfredo Mesquita, 1963. Antônio Carlos Foz, Mônica Pacheco e Chaves e Lourdes de Moraes (arq. E.A.D.).

26. *Na Vila de Vitória*, de José de Anchieta. Pról. e adapt.: Hélio Lopes. Dir.: Alfredo Mesquita, 1965. Neusa Chantal (arq. E.A.D.).



27. *Teatro cômico*, de Goldoni. Dir.: Olga Navarro, 1958. João José Pompêo, Sérgio Albertini e Francisco Martins (foto: H. Galeão Coutinho / arq. E.A.D.).



28. *Caiu o Ministério*, de França Júnior. Dir.: Alfredo Mesquita, 1965. Dilma de Mello, Analy Alvarez, Luzia Carmela e Zanoni Ferrite (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

Sabendo-se que a Instituição paulista sempre esteve às voltas com problemas de ordem financeira, não deixa de ser significativo o fato de que as montagens se apresentassem bem cuidadas e algumas com cenários e figurinos de qualidade invejável.

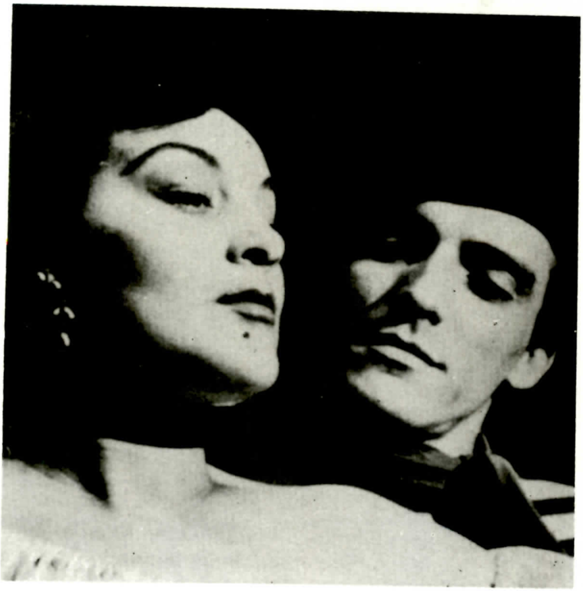
É interessante também anotar o fato de que as cenas românticas foram sempre tratadas com marcas muito semelhantes nas montagens da Escola. Na verdade, o amor configurava-se sempre de maneira bastante puritana. Os depoimentos de ex-alunos confirmam que na E.A.D. havia um afastamento consciente de qualquer espécie de erotismo.

> O que faltava, apenas, era um trabalho mais voltado para a sensualidade [. . .] mas, talvez, naquele tempo, isto era exigir demais (Miriam Muniz).

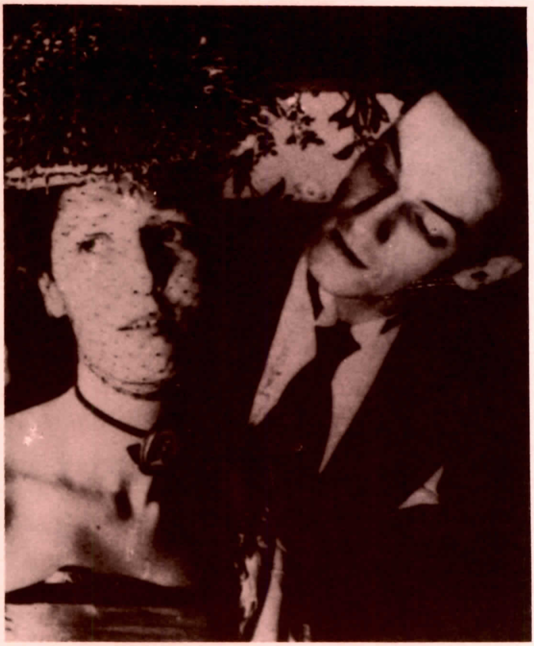
Nas marcações de pares amorosos, o homem é sempre colocado atrás da mulher, sem tocá-la. Não encontramos, em nossas pesquisas iconográficas, sequer um beijo, nos vinte anos de produção da E.A.D. Os toques corporais entre dois amantes, em encenação de qualquer diretor, eram muito tímidos, chegando, no máximo, até os ombros do ser amado.

De todas as fotos selecionadas, a mais ousada é a que se refere à montagem de *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, com direção do aluno Paulo Hesse.

Nas fotos 29 a 38, vamos encontrar o amor representado sempre por uma branda relação lírica entre os apaixonados.

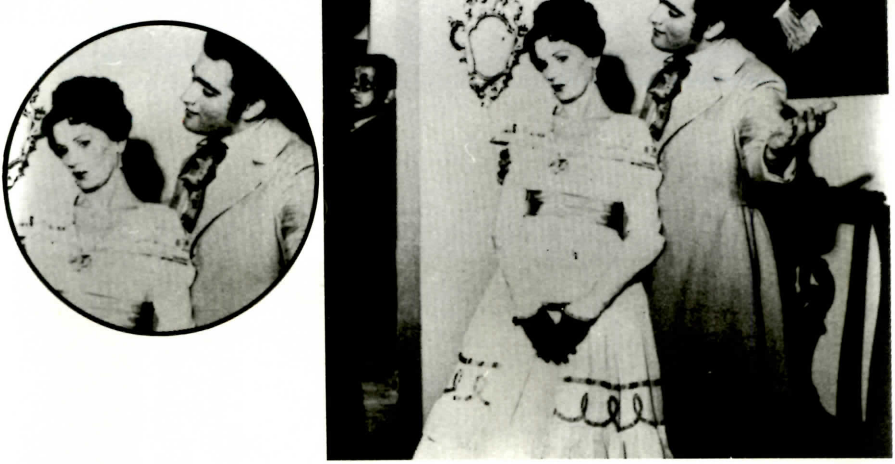


29. *O malandro*, de Ferenc Molnar. Dir.: Alfredo Mesquita, 1950. Lucila Curban e Xandó Batista (foto: Fredi Kleemann / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

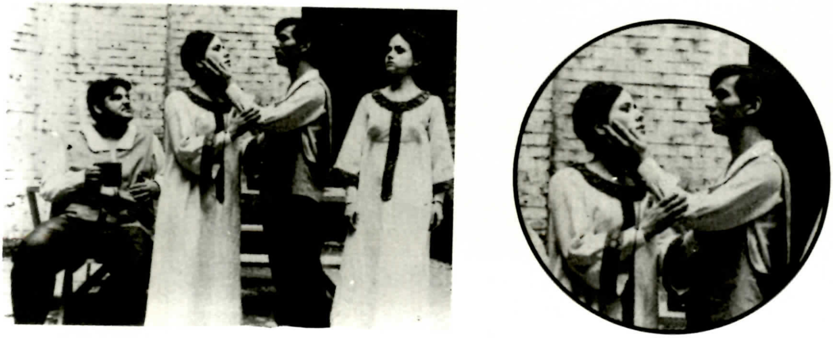


30. *Palavras trocadas*, de Alfredo Mesquita. Dir.: Alfredo Mesquita, 1951. Moná Delacy e Odilon Nogueira (foto: A. Paschoal / arq. E.A.D.).

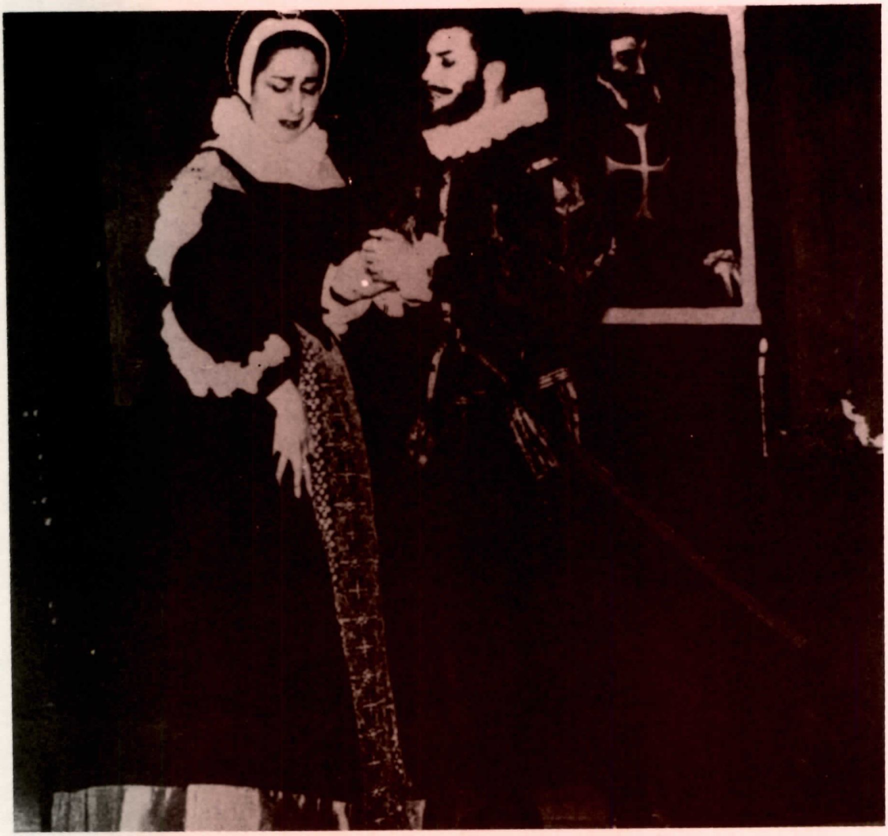
31. *A personagem quem é?*, de José Renato. Dir.: José Renato, 1952. Moná Delacy e Sérgio Sampaio (arq. E.A.D.).



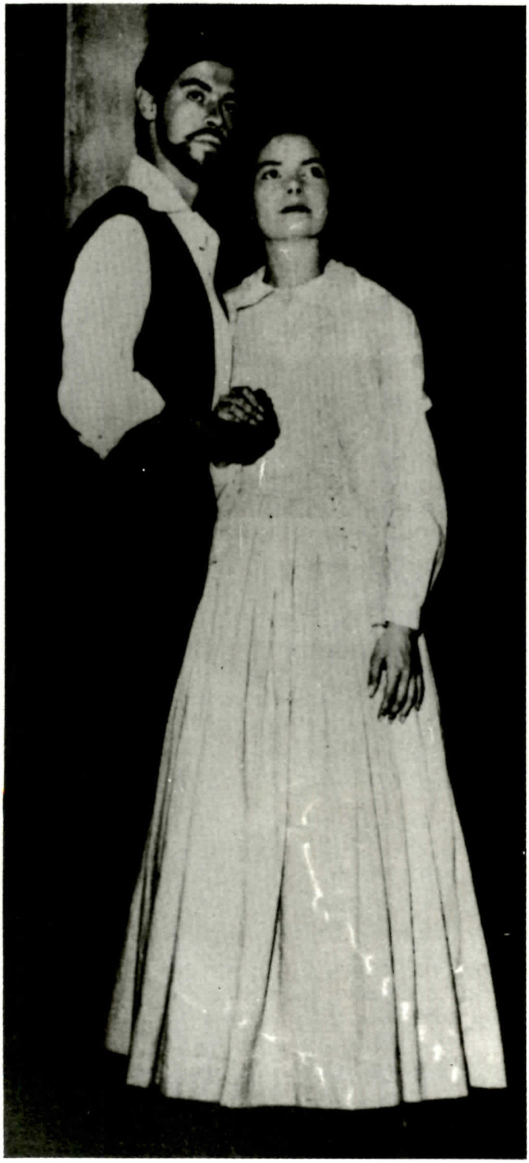
32. *Os dous ou o inglês maquinista*, de Martins Penna. Dir.: Luís de Lima. Festival Martins Penna, 1954. Geraldo Mateos, Jorge Andrade, Sara Perissinotto e Líbero Rípoli Filho (arq. Sara Perissinotto).

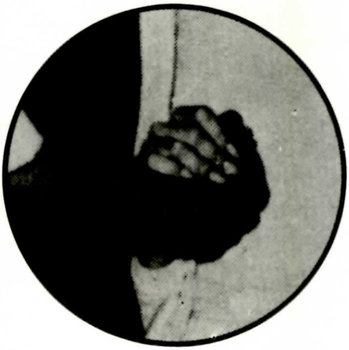


33. *O visitante*, de Hilda Hilst. Dir.: Therezinha Aguiar, 1968. Osley Delamo, Maria Antonieta Penteado, Cláudio Lucchesi e Mariclaire Brant (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).



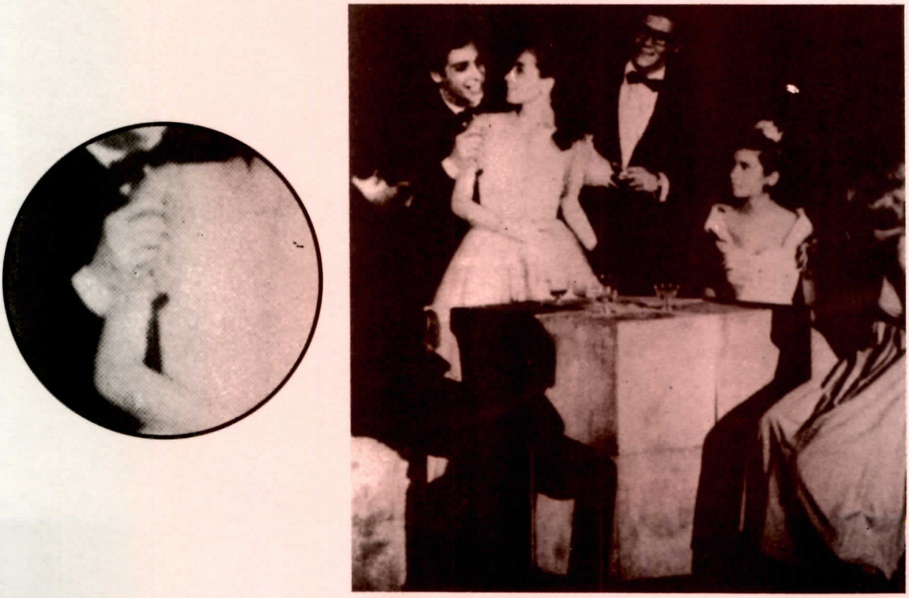
34. *Frei Luís de Souza*, de Almeida Garrett. Dir.: Haydée Bittencourt, 1960. Aracy Balabanian e Juca de Oliveira (arq. Juca de Oliveira).



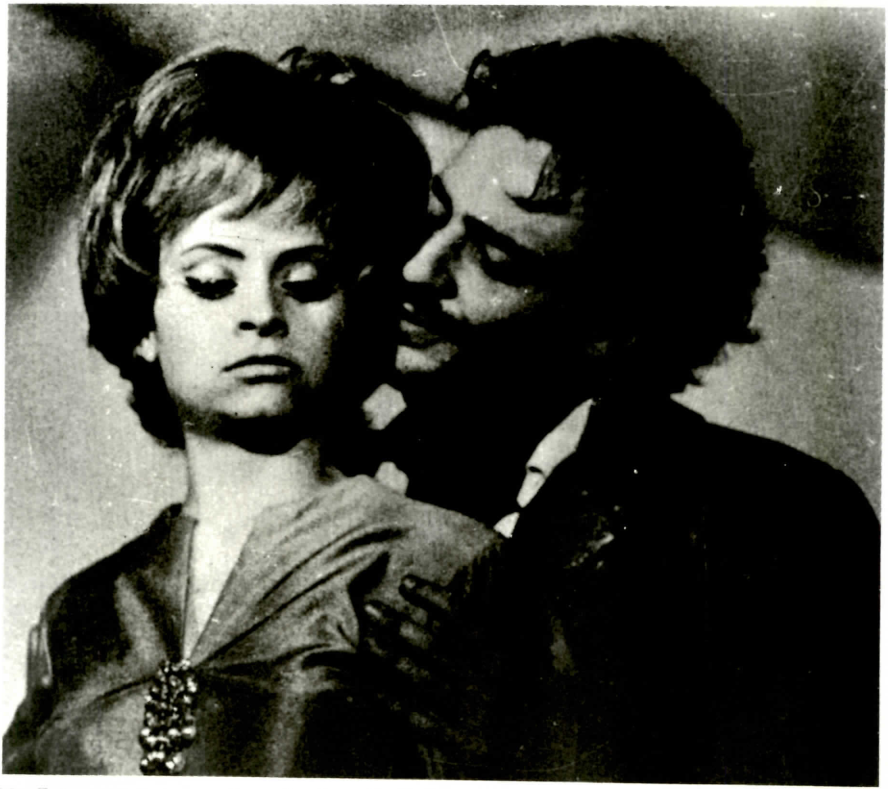


35. *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade. Dir.: Alfredo Mesquita, 1963. Roberto Azevedo e Mônica Pacheco e Chaves (arq. E.A.D.).

36. *Artimanhas de Scapino*, de Molière. Dir.: Maurice Vaneau, 1963. Benedito Silva, Gil A. Pereira, Tereza de Almeida e Rodrigo Santiago (arq. E.A.D.).



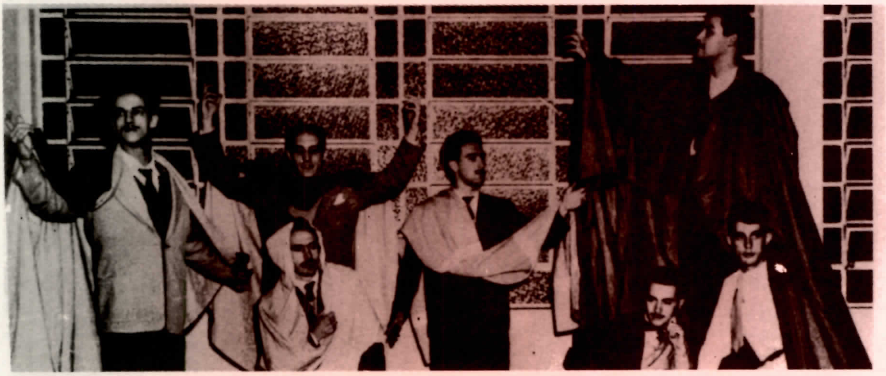
37. *Somos todos do jardim da infância*, de Domingos de Oliveira. Dir.: Silnei Siqueira, 1966. Alexandre Dresler, Francisco Solano, Sônia Guedes, Zanoni Ferrite, Cecília Maciel, Regina Braga e Alberto Guzik (arq. A. Mesquita).



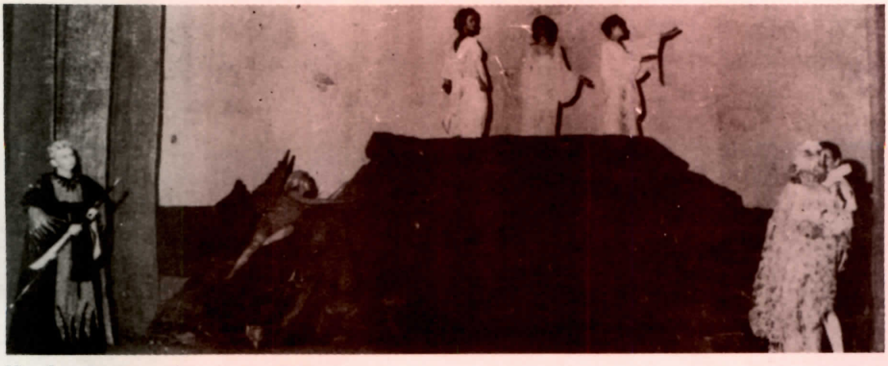
38. *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre. Dir.: Paulo Hesse, 1968. Mariclaire Brant e Ney Latorraca (arq. Ney Latorraca).

A despeito dessas características comuns, as imagens da E.A.D. também comprovam que se observam, didática e esteticamente, momentos bastante diferenciados. A presença forte do encenador, por exemplo, funcionava como "faca de dois gumes". Por vezes, tal interferência tirava a espontaneidade dos atores, que acabavam por compor as cenas com gestos bastante artificiais, como se estivessem ali apenas "colocados", segundo a idéia plástica do diretor.

Percebe-se, nesses casos (fotos 39 a 44), que os alunos se transformam, quase, em elementos cenográficos, como se estivessem posando para uma foto.



39. Aula de comédia. Ensaio de *Os pássaros*, de Aristófanes, 1949. Odilon Nogueira, Xandó Batista, Francisco Arisa, José Renato, Léo Villar, Armando Paschoal e Marcos Jourdan (arq. E.A.D.).



40. *A tempestade*, de William Shakespeare. Dir.: Alfredo Mesquita, 1960. Milton Baccarelli, Marlene Almeida, Ilka Zanotto, Ivonnete Vieira, Maria Lysia C. de Araújo, Jane Hegenberg e César Romanelli.

41. *O negrinho do pastoreio*, de Zora Braga. Dir.: Chinita Ullman, 1955. Aroldo Bedin, F. Martins, N. Xavier, S. Penido, Cecília Carneiro, Glória Sampaio, Miriam Mehler, F. Cuoco e O. Duarte (arq. E.A.D.).

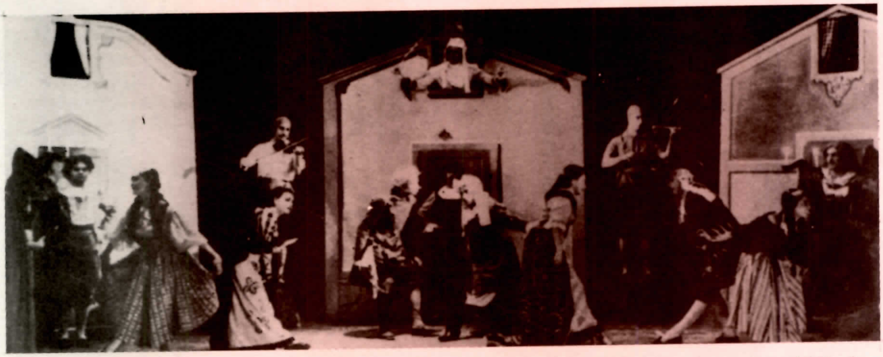
42. *Joana D'Arc entre as chamas*, de Paul Claudel. Cen. e fig.: Luís Otávio Barata. Máscaras: Sílvia Gueller. Dir.: Cláudio Lucchesi, 1967 (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

43. *O rato no muro*, de Hilda Hilst. Dir.: Therezinha Aguiar, 1968. Célia Olga, Anamaria Barretto, Mariclaire Brant, Bri Fiocca, Isa Kopelmann, M. A. Penteado, Tereza Teller, Maura Arantes e Lilita de O. Lima (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

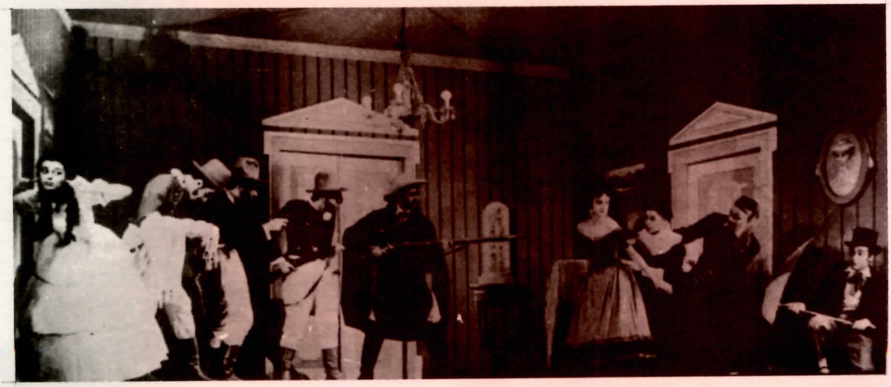
44. *O cigano*, de Martins Penna. Dir.: Alfredo Mesquita, 1960. Aracy Balabanian, Alice Barini e Mônica Pacheco e Chaves (foto: Joaquim / arq. E.A.D.).

Em outros momentos, ao contrário, nota-se que os atores estão mais à vontade, mais soltos, como se os personagens instalados compusessem de maneira orgânica e espontânea o conjunto. Tais imagens chegam a sugerir o movimento intenso da cena.

As fotos 45 a 50 darão uma idéia sobre esta diferença.



45. *O casamento forçado*, de Molière. Cen., fig. e dir.: Alfredo Mesquita, 1950 (arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).



46. *O diletante*, de Martins Penna. Cen. fig., e dir.: Alfredo Mesquita. Festival Martins Penna, 1954 (foto: Norberto Esteves / arq. Gustavo Pinheiro).

47. *La pazzia senile*, de A. Banchieri, Reg. K. D. Wolff. Dir.: Alfredo Mesquita. A. C. Foz, José Cunha e Afonso Gentil. Prod. Madrigal Ars Viva / E.A.D., 1963 (foto: A Tribuna / arq. E.A.D.).

48. *Este ovo é um galo*, de Lauro César Muniz. Cen.: Derly Marques. Fig.: Carmélio Guagliano. Objetos: Dalton Assef e Mari Yoshimoto. Dir.: Silnei Siqueira, 1967 (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

49. *Artimanhas de Scapino*, de Molière. Dir.: Maurice Vaneau, 1963. Benedito Silva, Rodrigo Santiago, Paulo Villaça e Ruth Motta (arq. E.A.D.).

50. *A falecida*, de Nelson Rodrigues. Dir.: Antunes Filho, 1965. Jesus Padilha, Aníbal Guedes, Alberto Guzik, Francisco Solano, Nilson Demange, N/I e Celso Nunes (arq. E.A.D.).

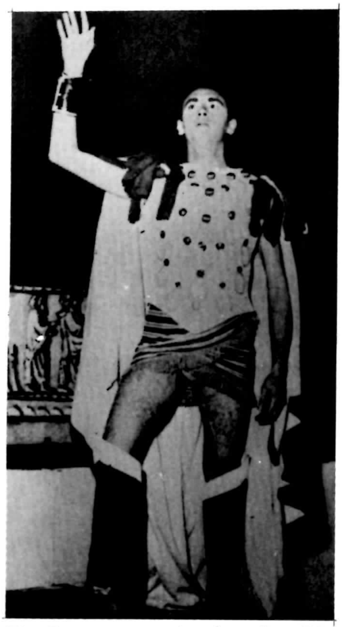
As fotografias podem também nos revelar as diferenças qualitativas nos desempenhos individuais dos alunos-atores, principalmente por serem imagens de produções de uma escola de teatro onde tais diferenças se constituem em um fato corriqueiro.

Na E.A.D., por exemplo, a "banca" registrava, na frente do nome dos alunos, conceitos que iam desde "plenamente com distinção" até a reprovação sumária.

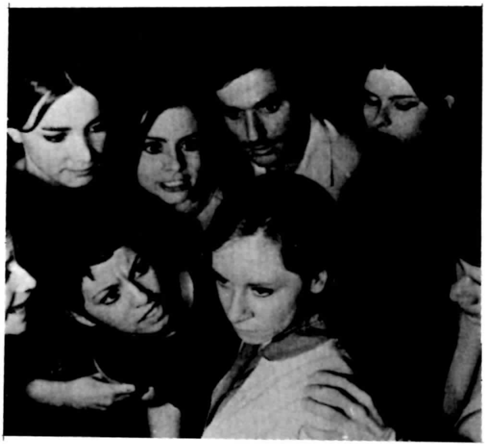
Escolhemos, para tal, algumas imagens que, a nosso ver, caracterizam dois tipos de resultados. Na próxima seqüência (fotos 51 a 57), surgem momentos onde se configuraram alguns personagens ainda não instalados completamente, como se os atores não conseguissem exteriorizar adequadamente a máscara.

Queremos deixar bem claro, entretanto, que não se trata aqui de definir bons ou maus atores, mas de tirar, de momentos isolados, aquilo que fotograficamente se caracterizou como menos feliz na composição de tipos.

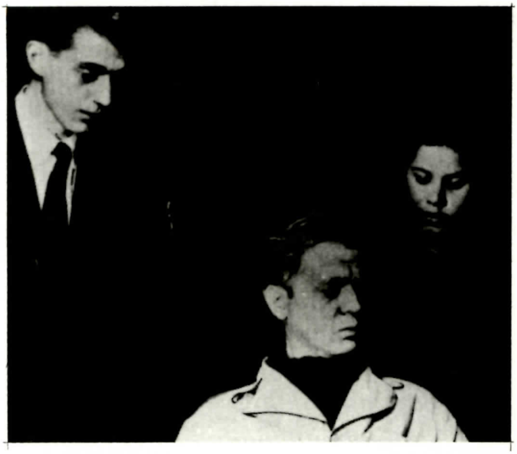
Reparamos, nesse sentido, que, por vezes, fotografias do mesmo ator oferecem enormes diferenças qualitativas, conforme o personagem que representa.



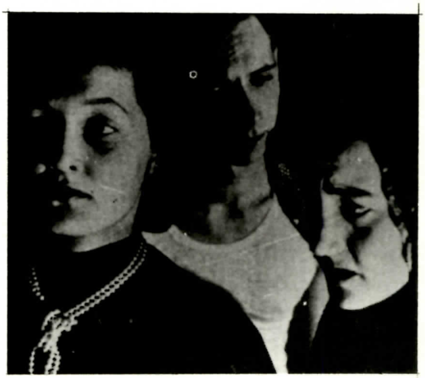
51. *Os persas*, de Ésquilo. Dir.: Alfredo Mesquita, 1961. César Romanelli (arq. E.A.D.).



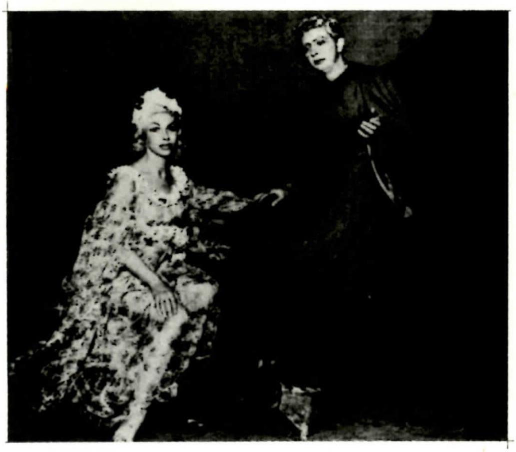
52. *A mentira*, de Nathalia Sarraute. Dir.: Alfredo Mesquita, 1967. M. Antonieta Penteado, Célia Olga, Lilita de O. Lima, Mariclaire Brant, A. Natal, Isa Kopelmann, C. Lucchesi e Bri Fiocca (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).



53. *O médico e a morte*, de Heltai. Dir.: G. Thomaz, 1952. Nélson Pucci, Sérgio Hingst e Dione Isabel (arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).



54. *O demorado adeus*, de Tennessee Williams. Dir.: José Renato, 1951. Moná Delacy, Geraldo Mateos e Lucila Curban (arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).

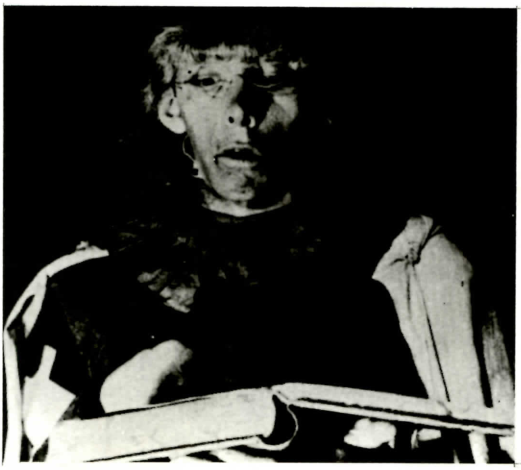


55. *A tempestade*, de William Shakespeare. Dir.: Alfredo Mesquita, 1960. Jane Hegenberg e Milton Baccarelli (arq. E.A.D.).

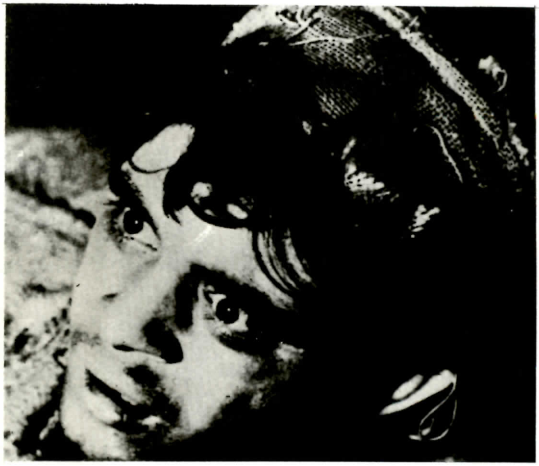
56. *A personagem quem é?*, de José Renato. Dir.: José Renato, 1952. Odilon Nogueira e Celeste Jardim (arq. E.A.D.).

57. *Um imbecil*, de Luigi Pirandello. Dir.: Alfredo Mesquita, 1951. Celeste Jardim (arq. E.A.D.).

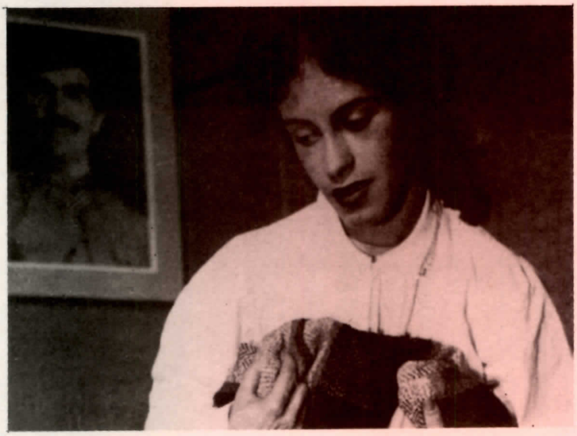
Vejamos agora, na próxima seqüência de fotografias (58 a 75), alguns momentos que, em nossa opinião, conseguem evidenciar resultados marcantes do ensinamento proporcionado pela E.A.D. Referem-se a desempenhos nos quais se concretizou uma interessante síntese entre a forte interioridade e uma exteriorização mostrada através de máscaras muito bem realizadas.



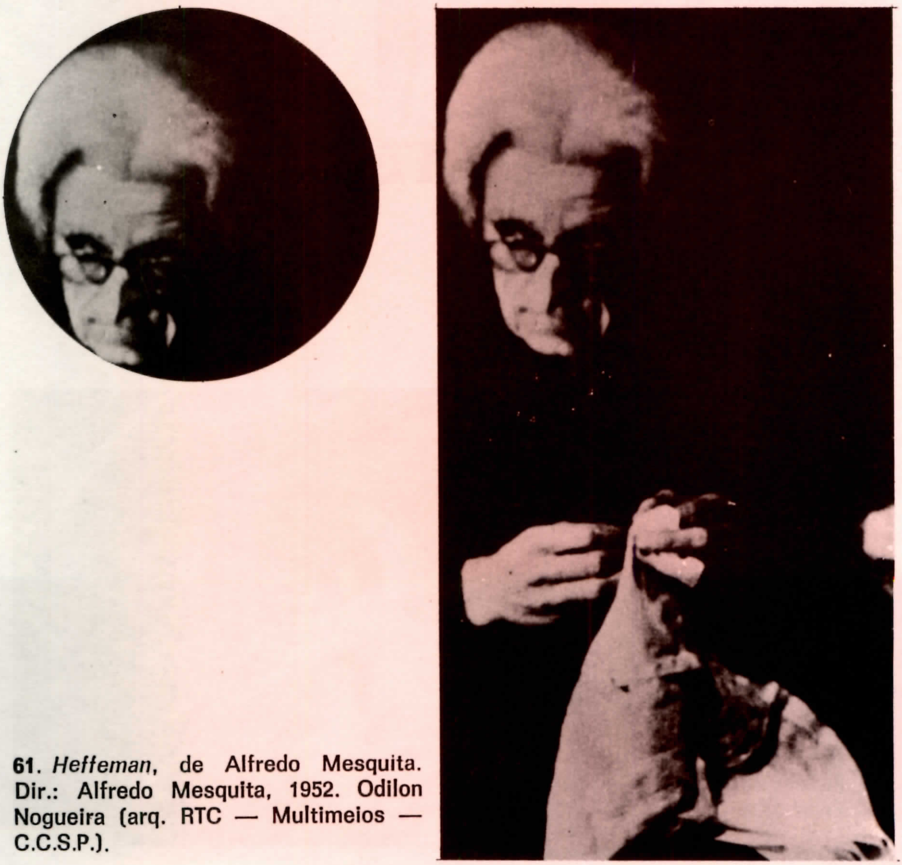
58. *O casamento forçado*, de Molière. Dir.: Alfredo Mesquita, 1950. Geraldo Mateos (arq. E.A.D.).



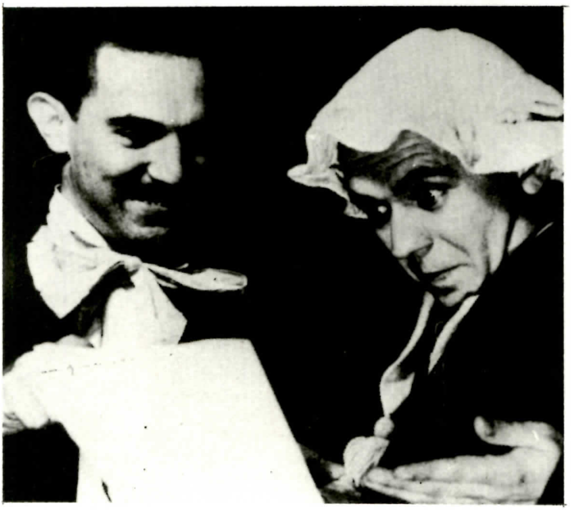
59. *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht. Dir.: Alfredo Mesquita, 1951. Benedito Corsi (foto: A. Paschoal / arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).



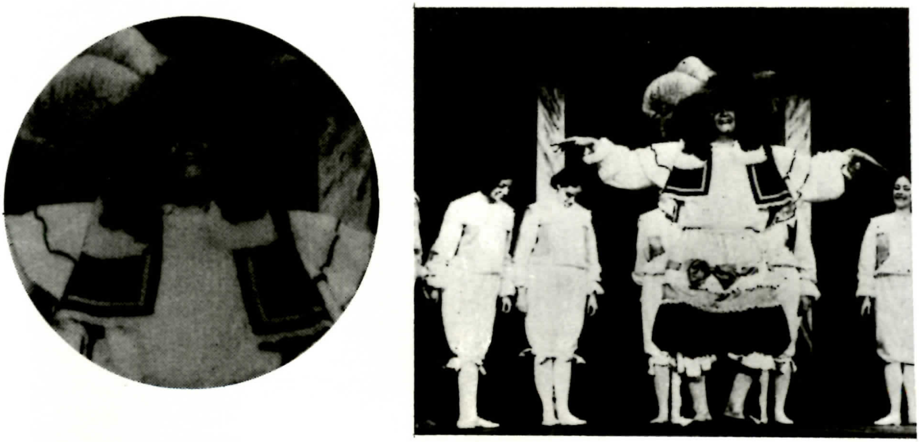
60. *À margem da vida*, de Tennessee Williams. Trad. Esther Mesquita. Dir. e fig.: Alfredo Mesquita, 1952. Cen. Clóvis Graciano. Rosires Rodrigues (arq. E.A.D.).



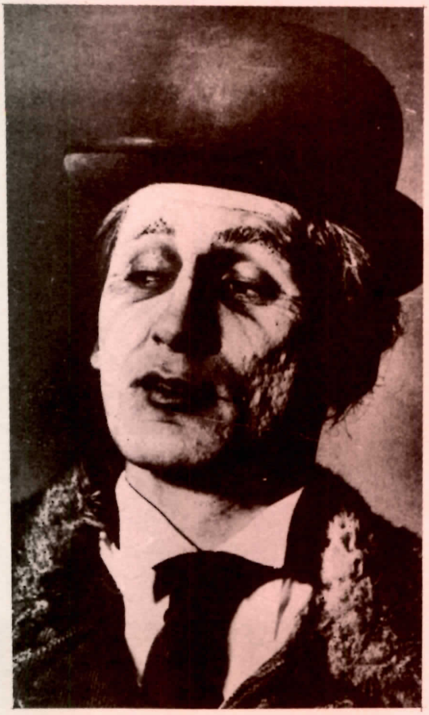
61. *Heffeman*, de Alfredo Mesquita. Dir.: Alfredo Mesquita, 1952. Odilon Nogueira (arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).



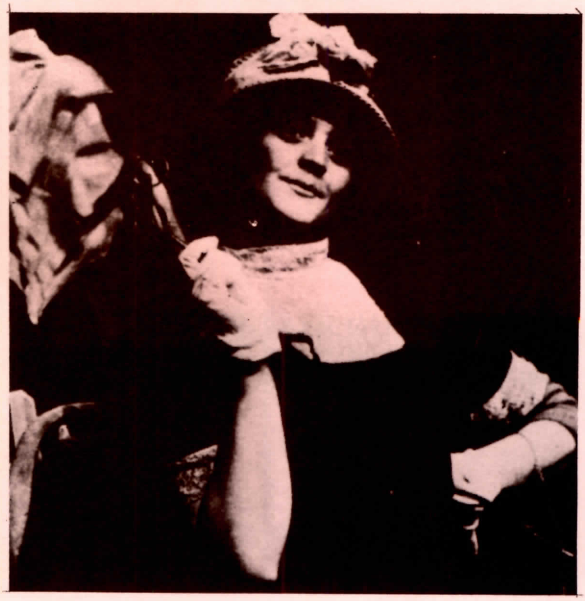
62. *Um rapaz apressado*, de Eugène Labiche. Dir.: Alfredo Mesquita, 1952. J. Henrique De Carli e Sérgio Hingst (arq. E.A.D.).



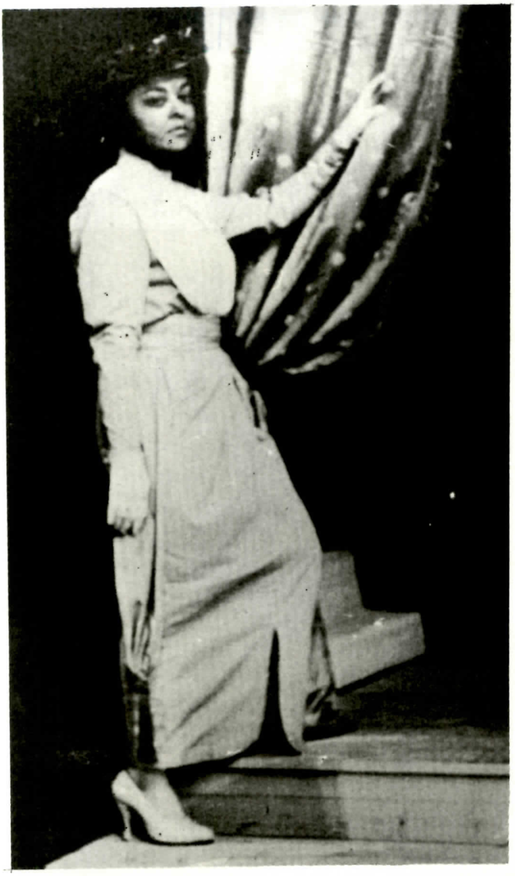
63. *O burguês fidalgo*, de Molière. Dir.: Alfredo Mesquita, 1968. Maura Arantes, Lilita de O. Lima, Mariclaire Brant, N/I., Antônio Petrin e M. Antonieta Penteado (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).



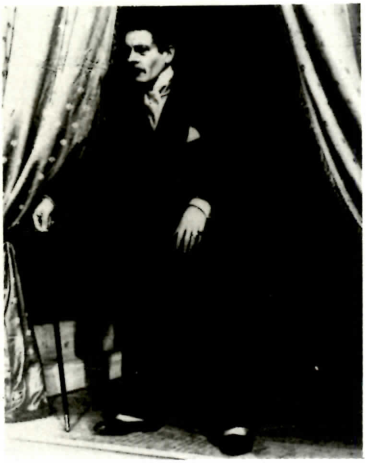
64. *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Dir.: Alfredo Mesquita, 1955. Eduardo Waddington (arq. E.A.D.).



65. *Jacques ou a submissão*, de Eugène Ionesco. Dir.: Gianni Ratto, 1956. Ivanilde Alves (arq. E. A.D.).



66. *Os apaixonados pueris*, de F. Crommelinck. Dir.: Alfredo Mesquita, 1957. Cecília Carneiro (arq. E.A.D.).

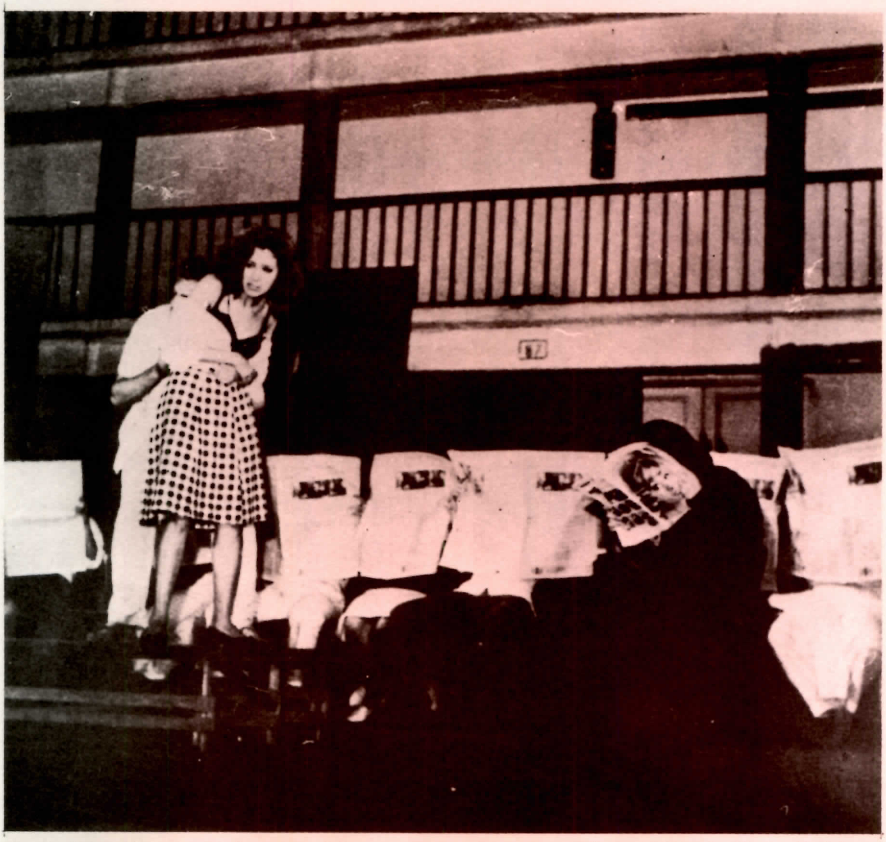


67. *Os apaixonados pueris*, de F. Crommelinck. Trad. Esther Mesquita. Dir., cen., fig.: Alfredo Mesquita, 1957. Nelson Xavier (arq. E.A.D.).

68. *Ubu rei*, de Alfred Jarry. Dir.: Alfredo Mesquita, 1958. Dorothy Leirner (foto: H. Galeão Coutinho / arq. E.A.D.).

69. *A família do colecionador*, de Goldoni. Dir.: Alberto D'Aversa, 1959. Sérgio Marques, Odavlas Petti e Milton Baccarelli (arq. E.A.D.).

70. *As Cadeiras*, de Eugène Ionesco. Dir.: Alfredo Mesquita, 1960. João José Pompêo e Maria Lysia C. de Araújo (arq. E.A.D.)



71. *A falecida*, de Nelson Rodrigues. Dir.: Antunes Filho, 1965. Antônio Petrin e Neusa Chantal (arq. E.A.D.).

72. *O velho da horta*, de Gil Vicente. Dir.: Alfredo Mesquita, 1965. Alberto Guzik e Sônia Guedes (foto: Derly Marques / arq. E.A.D.).

73. *Somos todos do jardim da infância*, de Domingos de Oliveira. Dir.: Silnei Siqueira, 1966. Regina Braga (arq. E.A.D.).

74. *O relicário*, de Coelho Netto. Dir.: Maria José de Carvalho, 1968. Ney Latorraca e Tereza Teller (arq. Tereza Teller).

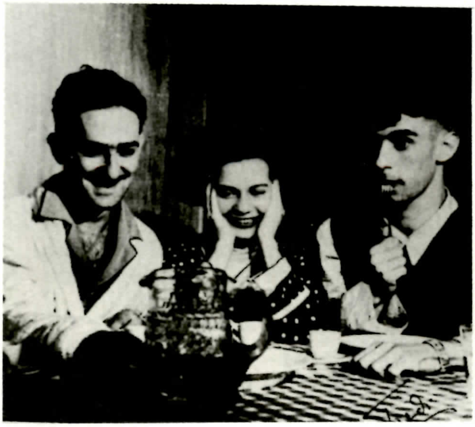
75. *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues. Dir.: Heleny Guariba, 1968. Maria Antonieta Penteado e Mariclaire Brant (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

A partir da segunda metade da década de 60, as imagens das produções da E.A.D. se modificam substancialmente. Trata-se do momento em que alguns diretores e parte dos alunos começam a pôr em xeque a técnica de interpretação representada pelos diretores do T.B.C. que estavam em maior sintonia com o próprio Alfredo Mesquita.

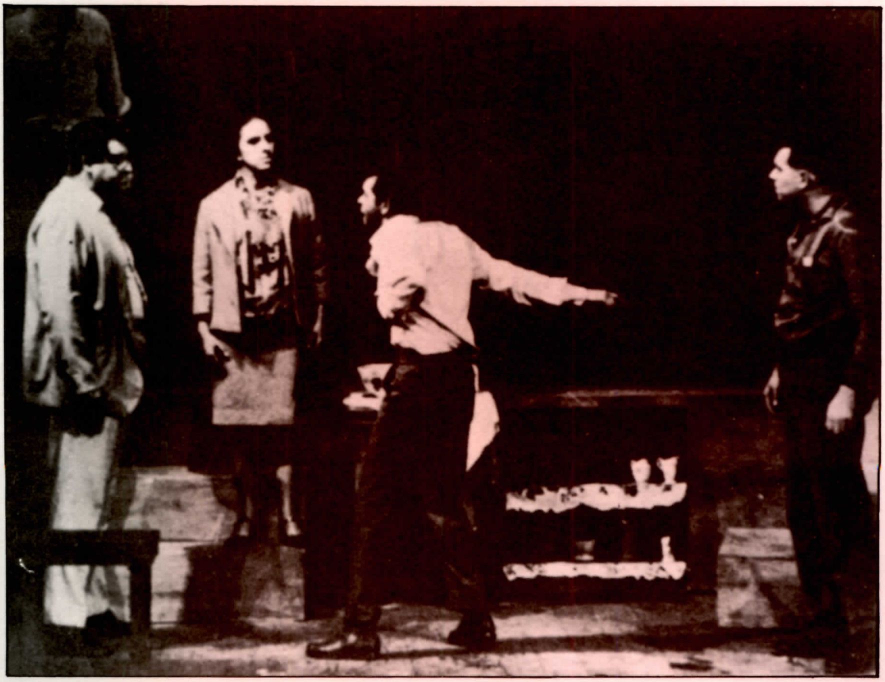
Iniciava-se um processo técnico visivelmente influenciado pelos laboratórios "stanislavskianos" de forte conteúdo emocional. Alfredo Mesquita, por exemplo, tinha um gosto especial pela criação de cenas de atmosfera emocional carregada, mas com gestos contidos. As imagens destas cenas exibem uma espécie de intenso lirismo que advém de um relacionamento delicado e sensível dos personagens.

Mariângela Alves de Lima, referindo-se à montagem de *À margem da vida*, de Tennessee Williams, pelo Grupo de Teatro Experimental, apelida esta atmosfera densa e contida de "cena típica paulista". Os outros diretores que trabalharam na Escola durante a década de 50, também não procuravam tirar emoções mais exacerbadas de seus atores. Poder-se-ia dizer que não se tocava no limite psicológico dos atores. Não é à toa que Antunes Filho foi explicitamente criticado por Alfredo Mesquita.

Colocaremos nesta parte final (fotos 76 a 85), lado a lado, imagens da produção da E.A.D., na década de 50, e as que procedem do período posterior ao início da crise, na segunda metade da década de 60. Temos a impressão de que a diferença de tônus emocional dos personagens ficará evidente.



76. *Dias felizes*, de Claude-André Puget. Dir.: Alfredo Mesquita. Primeira apresentação pública da E.A.D. em Limeira, 1950. José Renato, Maria Lúcia e Marcos Jourdan (arq. E.A.D.).



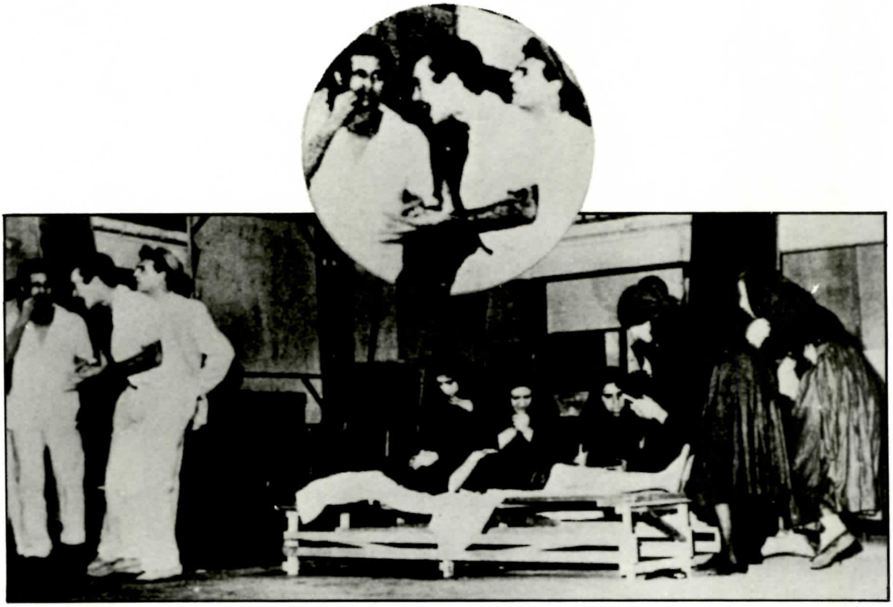
77. *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida. Dir.: Ruy Nogueira, 1967. Antônio Natal, Oslei Delamo, Dilma de Mello, Umberto Magnani e Josias de Oliveira (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

78. *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues. Dir.: Heleny Guariba, 1968. Maria Antonieta Penteado e Mariclaire Brant (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

79. *À margem da vida*, de Tennessee Williams. Dir.: Alfredo Mesquita, 1952. Rosires Rodrigues (foto: arq. RTC — Multimeios — C.C.S.P.).

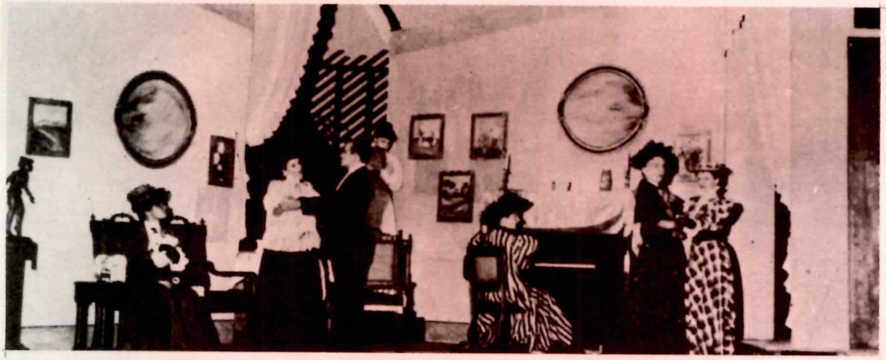
80. *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre. Dir.: Paulo Hesse, 1968. Ney Latorraca, Mariclaire Brant e Esther Góes (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

81. *Palavras trocadas*, de Alfredo Mesquita. Dir.: Alfredo Mesquita, 1951. Moná Delacy, Odilon Nogueira, Dina Lisboa e Celeste Jardim (foto· A. Paschoal / arq. Odilon Nogueira).

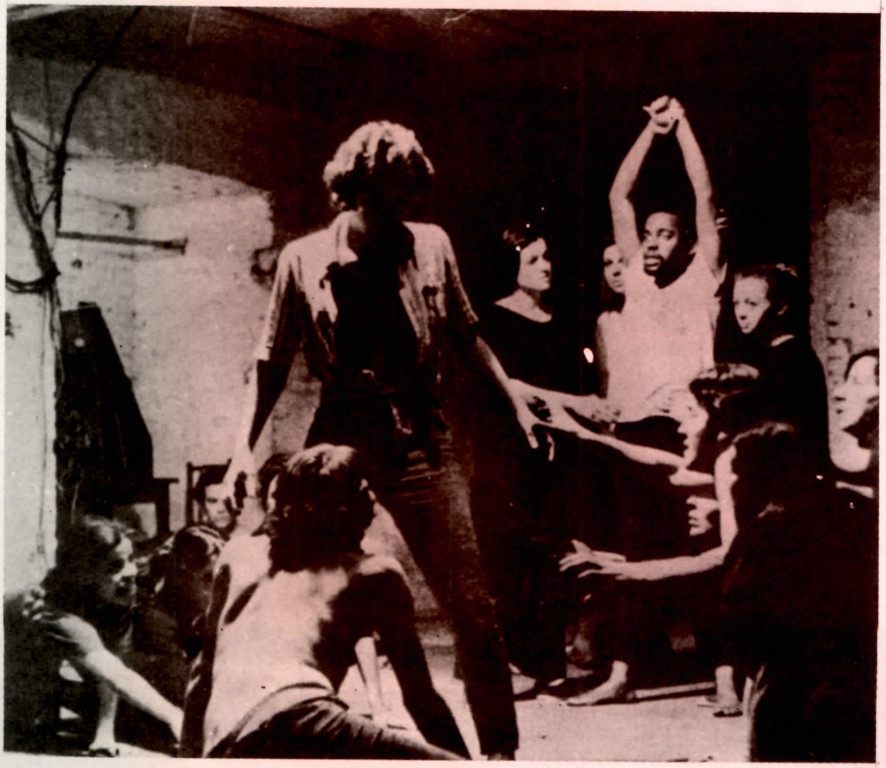


82. *A falecida*, de Nelson Rodrigues. Dir.: Antunes Filho, 1965. Aníbal Guedes, Celso Nunes, Antônio Petrin, Neusa Chantal, Cecília Maciel, Luzia Carmela, Dilma de Mello, N/I e Bruna Fernandes (arq. E.A.D.).

83. *Escurial*, de Michel de Ghelderode. Dir.: Roberto Freire. Apresentação em Porto Alegre, 1959. Milton Baccarelli, Sylvio Zilber, João José Pompêo e Júlio Honda (arq. E.A.D.).



84. *D. Rosita, a que ficou solteira*, de F. Garcia Lorca. Dir.: Alfredo Mesquita, 1954. Dione Isabel, Sara Perissinotto, Bertha Zemel, Jorge Andrade, Flora Basaglia, Cândida Teixeira e Therezinha Cardoso (arq. E.A.D.).



85. *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo. Dir.: Emílio Di Biasi, 1969. Cristina Pereira, Edna Falchetti, J. Carlos, Vicente de Lucca, C. A. Soffredini, M. Alice Costa, Dora Heller, João Acaiabe, Maria Hilma, Isadora de Faria, Carlos de Simone e Eliana Rocha (arq. Maria Hilma).

Vistas em conjunto, as imagens da Escola de Arte Dramática de São Paulo são a prova cabal de que a instituição dirigida por Alfredo Mesquita foi uma verdadeira oficina de atores. Os textos sempre definiram as características das encenações, que percorreram os mais variados estilos. Os atores, através dessa unidade metodológica, puderam experimentar personagens bastante diferenciados. A Escola de Arte Dramática, assim, produziu ótimos espetáculos e desempenhos inesquecíveis como também grandes fracassos e muitas carreiras frustradas.

Na verdade, as produções de uma escola, principalmente de teatro, se constituem sempre e inevitavelmente em testes para si mesma e para seus alunos.

Acreditamos, entretanto, que, nesse aspecto, o saldo da E.A.D. foi extremamente positivo.

VI. O clima

> O Dr. Alfredo sabia, como ninguém, que o teatro envolve, ou melhor, não se resolve sem uma emocional cumplicidade coletiva.
>
> Silnei Siqueira, Depoimento.

> Estávamos, em classe, discutindo o meu critério de avaliar o aproveitamento dos alunos. Havia uma aluna, bastante amalucada, que exercia visível liderança na turma. Ela declarou que não gostava do meu critério, que na verdade não gostava de critério nenhum. Respondi que sem nenhum critério seria o caos. E ela retrucou: "O que o senhor tem contra o caos?" Explodiu uma gargalhada geral.
>
> Paulo Mendonça, *EAD: 48-68.*

Para que se entenda melhor a proposta da Escola de Arte Dramática de São Paulo, no plano didático, não basta saber o que foi dado como conteúdo, tornando-se imprescindível ainda a análise da maneira de ministrar o referido curso e em que clima se deu esse ensinamento.

Não temos dúvidas de que a atmosfera reinante na E.A.D. foi sempre uma decorrência direta da postura ética de seu idealizador em relação ao próprio teatro, que poderia ser resumida no seguinte binômio: disciplina e seriedade cultural de um lado, e, de outro, uma paixão que contagiava a todos que o cercavam. Como um personagem complexo — pai, professor, conselheiro, disciplinador, distante e próximo, bondoso e severo, frio e afetivo, brincalhão e austero, lutador e conciliador — Alfredo Mesquita, na verdade, sempre conseguiu que a Escola seguisse à risca sua orientação que, sem abandonar o espírito democrático, foi sempre muito pessoal e forte.

Vejamos o que dizem dele as pessoas que o cercavam:

> Alfredo Mesquita me encantou demais, desde o primeiro momento. Uma pessoa iluminada que doava o seu tempo e sua vida para a descoberta do outro. Mais do que tudo, um homem sempre perto da gente, mas que ninguém conseguia tocar. Era introspectivo, conversava de longe, meio difícil no contato e não

> expressava o que eu mais queria ver... sua emoção. É que sua emoção era um gesto recolhido e aparecia em diversas vezes no contato com as pessoas (Miriam Muniz).
>
> Havia a presença forte do "paternalismo" de Alfredo Mesquita e de Maria Thereza Vargas, que contava muito na Escola. Tudo era, entretanto, concentrado na vontade de seu fundador. As coisas, dessa maneira, eram um pouco delicadas. De repente, com qualquer movimento, você podia quebrar o equilíbrio. Por exemplo, uma briga de um aluno com o professor Alfredo significava o fim do aluno na Escola. Isso era uma coisa um pouco autoritária (Renata Pallottini).
>
> Como o Alfredo era o diretor e a Escola era particular, a gente não se envolvia muito no ônus dela, o que sempre foi muito cômodo. Pode-se achar que era pouco democrático, mas era muito mais fácil, não tinha essa chateação de reuniões burocráticas. Na verdade, a gente batia papos sobre o que era melhor ou pior e o Alfredo ouvia muito a gente. Era todo um clima de camaradagem extremamente positivo (Sábato Magaldi).
>
> Para mim ele foi o pai. Eu, inclusive, ajudei muito na secretaria. Ele tinha um rosto impassível, mas com um ligeiro movimento de lábios que revelavam um grande ator (Antonio Januzelli).
>
> O que mais me chamava a atenção no professor Alfredo Mesquita é que ele, por detrás de uma aparente futilidade ao falar sobre o teatro — contando muita fofoca — ele o encarava com a maior seriedade possível. Ele foi meu padrinho de casamento. Aliás, ele foi padrinho de muita gente na E.A.D. (Maria do Carmo Bauer Fontana).
>
> É preciso dizer, em favor de Alfredo Mesquita, que se ele nem sempre via com bons olhos algumas propostas, ele não deixou de abrir espaços para que esses pontos de vistas fossem formulados dentro da E.A.D.. Não me lembro, jamais, de ter recebido qualquer observação por parte dele, sobre aquilo que eu dizia em sala de aula. Eu trazia um tipo de pensamento fundado no meu modo pessoal de ver as coisas e que nem sempre estava em uníssono com o pensamento do Dr. Alfredo Mesquita. Pontos, aliás, muito mais contrastantes foram trazidos por Augusto Boal e Heleny Guariba e sempre foram muito respeitados. Tanto é que os alunos da E.A.D. foram muito sensíveis ao que acontecia, politicamente, fora da Escola e muitos até ajudaram a contestar muita coisa, através do seu trabalho (Jacó Guinsburg).
>
> Dr. Alfredo conseguia ser autoritário e liberal ao mesmo tempo. Amigo e falsamente distante, de forma a não permitir o desrespeito à sua autoridade e admitir a sinceridade do amigo. [...] Com toda a sua austeridade, Dr. Alfredo foi ao meu baile de formatura, quando concluí meu curso de Ciências Jurídicas e Sociais. Foi como uma travessura de sua parte e um gesto de extrema amizade (Silnei Siqueira).

Após várias entrevistas com ex-alunos, professores e algumas leituras, percebe-se claramente que a palavra-chave responsável, em grande parte, por tudo o que a E.A.D. conseguiu, era "disciplina".

> O grande aprendizado que eu tive na E.A.D. foi o entendimento do que é disciplina de trabalho. Que o teatro é uma ação coletiva e que sem o trabalho nada acontece (Antonio Januzelli).
>
> O que eu mais aprendi na E.A.D. foi o amor pelo teatro, o respeito de profissional para profissional. Foi uma certa disciplina de que até hoje, mesmo que eu queira, eu não consigo me liberar. Eu acho que a Escola me ensinou basicamente, mais do que o resto, disciplina. O resto você pode até estudar fora, mas isto não, foi ela que incutiu (Miriam Mehler).

> Eu acho que a principal coisa da E.A.D. foi me dar disciplina no trabalho. A Escola parece que me botou num trilho. Teatro é uma coisa responsável. Não se pode fazer teatro só para aparecer. Não se pode fazer teatro como divertimento só. O teatro deve refletir as preocupações humanas. O teatro é cultura. Isso foi o que a E.A.D. me passou durante o curso. (Maria do Carmo Bauer Fontana).

A instituição paulista foi muito feliz nesse aspecto, visto que não se conhece qualquer obra importante, seja no campo da educação ou da própria criação artística, que não tivesse obedecido a alguma forma de disciplina. Pode-se dizer, aliás, que todos os progressos de renovação pelo qual passou o teatro moderno, desde Antoine até Grotowski, possuíram, em graus diferentes, esse rigor.

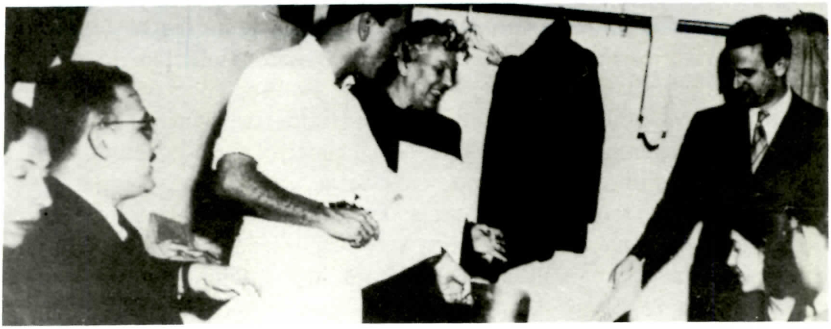
> É sintomático, aliás, que ao propor um decálogo para uso dos jovens atores que se iniciam na carreira, Cacilda tenha colocado a disciplina em primeiro lugar, seguida de um elenco de nove outras virtudes, no qual aquelas mais diretamente ligadas à vocação e inspiração equilibram-se harmoniosamente com as vinculadas ao estudo e à aquisição de técnicas: concentração, seriedade, conhecimento, vivência, educação corporal, paciência, humildade e imaginação (Michalski, 1984, p. 22).

A palavra disciplina dentro da Escola de Arte Dramática foi sempre tomada em dois aspectos, no sentido de suas normas curriculares e no tocante à concepção da arte teatral. A expressão "Teatro é duro"[1], colocada no teatrinho da E.A.D., não significava simples retórica, mas séria advertência aos alunos e futuros atores. Tudo se iniciava com o exame de seleção, dificílimo. O candidato, nessa oportunidade, deveria, primeiro, mostrar razoável conhecimento da língua portuguesa e, em algumas épocas, também da língua francesa. Após esta primeira fase, iniciavam-se os exames práticos propriamente ditos, quando o aluno deveria ser avaliado em sua potencialidade artística, através de provas divididas em duas partes: interpretar uma cena preparada anteriormente e uma outra sorteada no momento, para cuja realização o aluno dispunha apenas de quinze minutos de preparação. Durante alguns vestibulares, foram ainda incluídas outras provas, como cenas de mímica e a apresentação de uma poesia. Todas essas provas eram julgadas por uma banca composta de professores, críticos, diretores e atores.

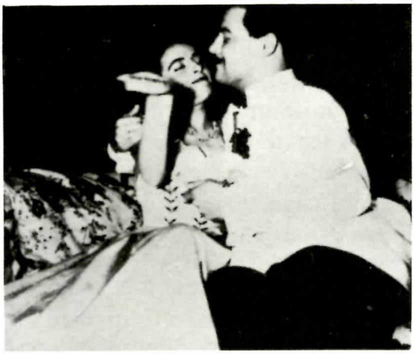
Caso passasse nesse primeiro exame de cultura e de vocação para o palco, o candidato poderia começar a freqüentar as aulas e também iniciar o aprendizado do que significava realmente a frase "Teatro é duro".

---

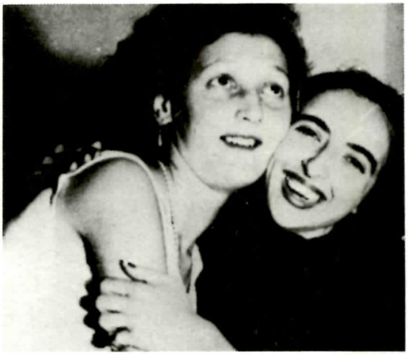
[1] Segundo nos contou Alfredo Mesquita, o famoso lema "Teatro é duro" foi inspirado no fato de que um aluno, chamado Miragaia, invariavelmente antes de ir para casa, após às aulas, passava pela sala do diretor, arregalava os olhos, e dizia: — Teatro é duro, Dr. Alfredo! — O referido aluno acabou desistindo da Escola, pois sabia que não tinha condições de ir adiante.



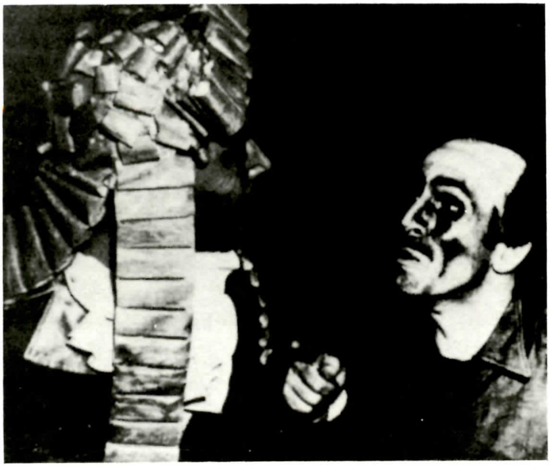
Primeira banca examinadora, T.B.C., 1948. Chinita Ullmann, Lourival Gomes Machado, Alfredo Mesquita, Vera Janacópulos, Décio de Almeida Prado, Cacilda Becker e Clóvis Graciano (arq. A. Paschoal).



Cena de exames, T.B.C., 1948. Célia Biar dá réplica ao aluno Leonardo Villar (arq. E.A.D.).



Exames públicos, T.B.C., 1948. Célia Biar dá réplica à aluna Moná Delacy (arq. E.A.D.).



Exames públicos, T.B.C., 1948. Léo Villar e Francisco Arisa (arq. E.A.D.).

No primeiro ano, devia submeter-se a um estudo teórico bastante aprofundado e a uma série de exercícios de embasamento técnico do corpo, o instrumental de trabalho do ator. Em última análise, encetava, quase, um verdadeiro processo de reaprendizagem de tudo: de pensar, falar, ler e andar. O personagem teatral, durante esse primeiro período letivo, não devia entrar nas cogitações do aluno: esta seria uma regra seguida à risca na E.A.D., durante toda sua existência. O estudante de primeiro ano não participava de montagens curriculares, salvo figurações ou trabalho de bastidor, para ajudar os mais adiantados. Nessa fase inicial, qualquer tropeço seria fatal. Uma reprovação, inclusive, nas matérias ditas teóricas, implicava exclusão sumária da Escola e a conseqüente interrupção da carreira.

Passando nesse segundo grande teste e chegando ao segundo ano, já podia participar das montagens curriculares e o personagem começava a entrar no plano de trabalho do aluno, nas aulas de drama e comédia. Tal exercício era sempre público e sua interpretação era observada, analisada e julgada por uma banca semelhante àquela que o candidato enfrentara no vestibular. Durante as montagens, que continuavam em todos os períodos escolares subseqüentes, a banca anotava na frente do nome dos alunos-atores conceitos como "plenamente com distinção", "plenamente", "simplesmente" ou o pior "reprovado", o que significava também o jubilamento da E.A.D.

Ao lado do empenho em fazer bons papéis nos palcos, nas salas de aula, os horários eram rígidos e os prazos improrrogáveis. Outra medida disciplinar das mais radicais, segundo alguns alunos e da qual a E.A.D. também jamais abriu mão, era a terminante proibição de que os educandos fizessem qualquer trabalho teatral, fosse ele amador ou profissional, fora da Escola, enquanto durasse o curso.

Essa norma era tão importante e fundamental na E.A.D. que, por várias vezes, foram tomadas medidas enérgicas para que tal fato não atrapalhasse o andamento do curso. A respeito de uma dessas atitudes, o incidente com Alberto D'Aversa, a que já nos referimos em capítulos anteriores.

Em 1955, aconteceu um verdadeiro conflito entre a E.A.D. e as companhias teatrais por elas tentarem contratar os alunos antes do término do curso. Alfredo Mesquita fez um apelo enérgico às referidas companhias e, a partir de então, os alunos passavam a assinar um termo onde se comprometiam a terminar os dois últimos anos antes de se profissionalizarem (E.A.D. 1955).

Renata Pallottini nos contava, também, que um dos motivos que levaram Alfredo Mesquita a acabar com o quarto ano na década de 60, foi justamente a dificuldade de segurar os alunos naquele último período.

Toda essa disciplina curricular impregnava-se, de tal modo, no aluno que ele não podia deixar de encarar sua futura profissão com muita seriedade. Dessa forma, muita coisa foi alcançada, pois são comuns, em depoimentos de atores profissionais oriundos da E.A.D., frases como: "Não consigo, ou não quero fazer um teatro superficial com o sucesso medido apenas pela bilheteria" ou "Preciso chegar ao teatro bem antes do espetáculo, para me preparar", etc.

Em virtude de todas essas exigências, chegar ao final do curso da Escola de Arte Dramática de São Paulo foi sempre muito difícil. Em cada período, os sucessivos exames de aplicação e de talento iam tolhendo a falta de pendor e de vocações inequívocas. O corte, até à formatura, normalmente era superior a 65% e, não raro, chegava, como aconteceu a cinco das turmas, a atingir 90%, tendo concluído o curso apenas dois ou três atores.

> Grande número dos alunos caía nos primeiros anos. A maioria ia ficando nas matérias teóricas, depois era o problema do talento e da aptidão. Muitas pessoas vinham com a idéia de que o teatro era fácil e lá viam que as coisas não eram bem assim. O problema é que muitas pessoas pensam que teatro é colocar umas roupas e fazer gracinhas. Esses saíam da Escola. Os motivos de desistência, portanto, eram três: ou não queriam estudar, ou não tinham talento ou ainda uma idéia errônea do que era o teatro. Da minha turma, por exemplo, somente cinco se formaram e o único que ainda exerce a profissão de ator sou eu (João José Pompêo, entrevista aos alunos da Universidade de Mogi das Cruzes).
>
> Aqueles que não se ajustavam ao esquema de trabalho iam se sentindo assim, um pouco, *gauches* e acabavam por desistir do curso. Só ficava quem realmente sentia uma real vocação (Sábato Magaldi).

Cláudio Luchesi, atual diretor da E.A.D. — da qual também foi aluno — dizia, em entrevista concedida para este trabalho, que uma das grandes diferenças entre a Escola, antes e depois da integração na USP, residia justamente no maior rigor da instituição no período anterior. Comentava Luchesi, que hoje a E.A.D. se pauta, mais ou menos, pelas regras burocráticas seguidas por quaisquer escolas de 2.° grau.

Não devemos esquecer de que a E.A.D. foi fundada justamente, para se contrapor a um tipo de teatro profissional brasileiro, essencialmente improvisado, que vivia do sucesso comercial junto a um público pouco exigente e que pedia, portanto, um repertório pobre e esquemático. Tudo isso facilitava o brilho do ator-vedete e sufocava a harmonia da arte do espetáculo. A Escola paulista, nesse sentido, foi sempre muito coerente com as novas propostas. Qualquer superficialidade ou vedetismo deveriam ser podados em favor da seriedade de propósitos maiores. Embutia-se também na referida formação o sentido de teatro de equipe, pois os estudantes participavam de todos os gêneros de trabalhos, desde a confecção dos figurinos, até o trabalho braçal das montagens de cenários.

Alfredo Mesquita, segundo vários alunos, não permitia negligência nessas tarefas e algumas alunas, por não gostarem de executar certos trabalhos, recebiam dele a pecha de "grã-finas".

> Claro que ele tinha suas simpatias e suas antipatias. Eu, por exemplo, tive uma fase em que ele não se simpatizava nada comigo porque, por incrível que pareça, ele me achava uma grã-fina, muito cara de bebê (justamente ele que era muito mais grã-fino que eu). O problema é que eu não gostava, por exemplo, de bater prego ou qualquer trabalho braçal. Na E.A.D., você tinha que entrar também neste serviço. Eu só me tornei uma aluna xodó, depois que saí da Escola (Miriam Mehler).

Por tudo o que foi dito, podemos concluir que a E.A.D. foi uma instituição de regras extremamente rígidas, com um rigor didático a toda prova. Havia também, entretanto, ao lado de toda essa disciplina curricular, uma vivência bastante informal dentro de suas paredes, vivência essa explicitamente aceita e até recomendada pela direção, que se concretizava nos trabalhos paralelos ou extracurriculares.

> O que se notava, na E.A.D., é que as pessoas não iam apenas para cumprir uma tarefa escolar, mas para se aprimorar, da melhor maneira possível. Aos sábados e domingos, por exemplo, a gente trabalhava duro montando espetáculos. Você sentia que não estava numa escola tradicional. Era como se fosse um estúdio (Rodrigo Santiago, entrevista aos alunos da Universidade de Mogi das Cruzes).
>
> Todos nós estávamos lá para aprender e fazer teatro. Não era como uma repartição pública. Tirar o pessoal da Escola era duro. Os alunos ficavam lá ensaiando sem parar. Para mim foi fundamental em relação aos meus estudos, porque eu tinha que me preparar muito para dar aulas (Sábato Magaldi).
>
> Nós trabalhávamos muito. Os alunos nunca se cansavam do excesso de trabalho, pelo contrário eles queriam mais. Eu achava que eles não deviam trabalhar nos fins de semana. Eles pediam para deixar a Escola aberta aos sábados e domingos. Eles só faziam e falavam teatro. Eles montavam peças que eles mesmos escolhiam e produziam. Eu achava isso um ótimo exercício (Alfredo Mesquita).

O cotidiano, na Escola, para a maioria dos alunos da E.A.D., era feito de atividades extremamente informais e livres, que se iniciavam após os horários das aulas, adentravam a madrugada e ocupavam fins de semanas inteiros.

Nesses momentos, os alunos encenavam seus próprios espetáculos, satisfazendo assim sua necessidade de experimentação e sua paixão pelo trabalho no palco. Em nossas entrevistas, pudemos constatar que tais montagens, dirigidas por colegas de classe ou de turmas mais avançadas, eram tão valorizadas (algumas até mais) quanto as regulares. Ao todo foram encenadas mais de cem peças extracurriculares, atingindo assim a média de cinco peças por ano, onde a liberdade de concepção e de criação era total.

Essas experiências estudantis eram quase todas prestigiadas pelos professores, que as orientavam em termos de bibliografias específicas e as debatiam, após as estréias.

Apesar de se concentrarem exclusivamente na formação de atores, esses alunos-diretores eram tão incentivados que alguns procuravam fazer, após o curso, um ano extra, de estágio na área de encenação.

A proposta também era a de formar um estúdio teatral que, paralelamente à Escola, funcionasse como uma espécie de "teatro de repertório", atuando ao lado do teatro profissional existente. Idéias, como o "Teatro das segundas-feiras", a "Companhia da Escola de Arte Dramática" e inúmeros convênios firmados par a realização de temporadas populares, contribuíra muito para o afastamento de um ensino caracterizado pelo puro academicismo.

Na verdade, a E.A.D. funcionou sempre como um efervescente centro de produção de teatro para a comunidade. Nos vinte anos estudados, o número de encenações ultrapassou de duas centenas e as apresentações alcançaram quase quatro dígitos.

Incorreria em erro quem tivesse a visão unilateral de que, na E.A.D., o clima era somente ascético e de trabalho. Se assim fosse, seria difícil explicar essa espécie de "nostalgia dos bons tempos" que quase todos seus alunos deixaram transparecer nas entrevistas que nos concederam. São comuns ênfases do tipo: "Foi a melhor época de minha vida", "Ali eu tive uma lição de vida e de arte", "Sem a E.A.D. eu não teria sido", etc. A verdade é que, ao lado do necessário clima de trabalho exacerbado, sentia-se durante todo o tempo um ambiente festivo e apaixonado em suas dependências.

> Naquele tempo, era bem o clima da peça *Somos todos do Jardim da Infância*[2]. Havia muita brincadeira, era tudo muito divertido. A gente mesmo era muito diferente, já se passaram vinte anos, eu mesmo estava mais alegre com a vida (Renata Pallottini).
>
> Fora do trabalho, nós saíamos juntos. Íamos para os bares fazer cantorias. Nas festas, nós dançávamos. Era muito divertido. Os alunos adoravam a Escola! (Alfredo Mesquita).
>
> Na E.A.D., nós alunos, chegávamos para tomar a sopa e, naquele refeitório, alunos, professores, secretários, visitantes, etc., fazíamos aquilo que os profissionais faziam no Gigetto. Conhecíamo-nos, falávamos de nossas famílias, nosso trabalho, nossas frustrações, nossas aspirações, etc. Quantas risadas e choros abundantes eu presenciei! (Silnei Siqueira).
>
> Sinceramente, como escola, a E.A.D. teve o clima ideal. Havia uma confraternização muito grande. Eu me lembro também de sair com o pessoal, após as aulas, e ir para um bar ficar batendo papo. Era um clima muito ameno, apesar da grande seriedade do trabalho. Eu acho que nada se comparou ao espírito da E.A.D., com o qual eu colaborei. É bem verdade, também, que os tempos eram outros. Naquela época, eu estava mais disponível (Sábato Magaldi).

---

[2] Alusão à peça de Domingos de Oliveira montada na E.A.D. em 1967, por Silnei Siqueira.

> Alfredo Mesquita de linho branco nas noites de verão [...] a prestatividade sorridente de João Sabiá e de Dona Maria Miguel e os "anjos da guarda" da secretaria e da biblioteca (Geraldo Mateos, Heloiza Portella, Thereza Gregori, Maria Thereza Vargas, Maria José Campos Lima)... Esquecer quem há de? [...] Éramos a classe de 58, aquela que viu a Escola celebrar o seu décimo aniversário com um imenso bolo de velinhas tremelicantes no palco às escuras, a platéia lotada de alunos e amigos da E.A.D.... No fim da década respirava-se ainda o desenvolvimento frenético dos anos JK, a Bossa Nova surgia com força total, assobiava-se João Gilberto e Tom Jobim em meio aos gritos empostados de Diabo de Gil Vicente ("À Barca! À Barca!") que se precipitava escada abaixo, fazendo estremecer os lustres do teto! Puxava-se a angústia na Praça da República, lia-se *A náusea* e curtia-se Sartre (pessoalmente) na Livraria Francesa da Barão de Itapetininga; descobria-se *A geografia da fome*, de Josué de Castro... Era-se "rato" de teatro, sentados todos na primeira fila a devorar pausas e suspiros de Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso e tantos outros ídolos (Zanotto, 1985, p. 22-3).

Nada menos suspeito que o depoimento do aluno Jefferson Del Rios que acabaria por liderar um movimento contestatório na E.A.D., em 1968.

> A E.A.D. é o local onde o interiorano — eu sou um caso típico de interiorano — e o suburbano tinham um mínimo de referencial de relacionamento. Então, mais do que o currículo, nós gostávamos realmente daquele ambiente, nós nos sentíamos protegidos ali dentro e se criava uma grande camaradagem que perdura até hoje. Tem pessoas que desapareceram da profissão mas não desapareceram entre si, se comunicam e se encontram com a maior afetividade: é o referencial. Então, aquela hora da sopa, aquela coisa era um grande encontro, um grande agasalho. Eram pessoas até de muita sensibilidade e de muita fragilidade — como nós veríamos depois o final de algumas foi até meio dramático. Pessoas com fragilidades psicológicas evidentes, que tiveram vidas muito difíceis mas, que naquele momento da E.A.D., começavam a se encontrar, a dar os primeiros passos. E a prova de que a E.A.D. perdura é que antes de vir para cá eu tive o trabalho de pegar nas minhas coisas... Passados vinte anos, dezenove, dezoito anos do fato, eu conservo a minha carteirinha da E.A.D., de 67, assinada pelo Dr. Alfredo (Jefferson Del Rios, entrevista a Maria Thereza Vargas e outros).

Miriam Mehler nos relata que, após um dia de trabalho, ir para a Escola significava encontrar a alegria da festa que se iniciava com um bate-papo em torno da mesa de lanche compartilhada por colegas, professores e ilustres visitantes.

A atriz referia-se à famosa "sopa" de legumes frescos colhidos na fazenda de Alfredo Mesquita e preparada, diariamente, por suas irmãs. Para a aluna Miriam Muniz essa sopa "tinha recheio de abraço e um aroma delicioso de atenção". Segundo ainda o atual diretor teatral Silnei Siqueira, "nenhuma técnica contemporânea de dinâmica de grupo alcançava o escopo que a sopa da E.A.D. conseguia".

Veja-se o depoimento de Décio de Almeida Prado que vivenciou a E.A.D., durante quase vinte anos:

> [...]. Ninguém [referindo-se a Alfredo Mesquita] é menos protocolar, mais avesso ao formalismo burocrático, seja nos atos, seja nas palavras. E foi assim, com essa falta de cerimônia, que dirigiu a Escola, enquanto ela esteve em suas

> mãos, importando-se muito com as pessoas, com as coisas concretas, mesmo as miúdas, e *muito* pouco com as normas administrativas ou pedagógicas. Impunha respeito sem abdicar na natural irreverência de seu espírito (Almeida Prado, 1986).

A festa não só era alimentada pelo famoso bate-papo na hora da "sopa" mas também pelo Baile de Máscaras, no final do ano, em grandes clubes da cidade, do qual participavam todos os alunos, por bucólicos encontros na fazenda de Alfredo Mesquita, na época de Santo Antônio, ou ainda pelos famosos jantares ou almoços em sua casa, na avenida Higienópolis, nos quais o autor deste trabalho ainda teve a oportunidade de estar presente, quando aluno da primeira turma da ECA.

Tudo isso era permeado por constantes visitas informais de grandes diretores e atores profissionais, dos quais a mais constante foi, talvez, Cacilda Becker. Isso fazia com que, por exemplo, o ator Rodrigo Santiago identificasse a E.A.D. com um "clima cheio de magia" completado pelo inspirador edifício da rua Tiradentes (último endereço da E.A.D. antes da anexação) e do qual ele amava cada parede, cada escada, cada detalhe da construção. Ao lado, a tranqüilidade do jardim da Luz que o acolheu em seus primeiros encontros com a leitura de seus personagens.

Dentro desse clima, podemos contar uma dezena de alunos que chegavam até a se casar com as bênçãos daquele que, não raro, era convidado para padrinho, o Dr. Alfredo Mesquita. Alguma futilidade? Talvez, ao contrário, fosse porque ele sabia que o teatro dificilmente se resolve sem uma emocional cumplicidade afetiva.

Recentemente, foi feita uma homenagem a Alfredo Mesquita, no Teatro Sérgio Cardoso, preparada pelos ex-alunos da Escola de Arte Dramática. Naquele dia, pôde-se sentir, através dos depoimentos e manifestações de carinho daqueles atores, diretores e dramaturgos que passaram pela Escola e mesmo daqueles que não a concluíram ou abandonaram a carreira teatral, uma gratidão verdadeira, por ter-lhes sido permitido viver aquele clima.

> A festa que fizeram para o Dr. Alfredo foi uma das coisas mais bonitas que eu já vi na vida. Eu chorei como uma idiota. Foi realmente muito emocionante (Miriam Mehler).

Na verdade, o que sentimos, após diversas entrevistas realizadas, é que existe até hoje um laço muito forte, que reúne todos esses ex-alunos, professores e funcionários, o que só pode ser explicado por essa forma de ensino e de clima que a E.A.D. proporcionou.

> Vejo-os todos como um grupo, um núcleo solidário, um foco irradiador de inteligência, de conhecimentos, de fidelidade desinteressada, de competência. Estão todos juntos na minha cabeça, como um retrato só. Éramos irmãos naquele esforço inicial. E quem foi irmão, um dia, continua irmão pela vida afora. Perdi o contato com alguns, com outros encontro de vez em quando. O retrato não

Dez anos de E.A.D., 1958. Sede à rua Maranhão. Alfredo Mesquita e alunos (arq. E.A.D.).

Alfredo Mesquita e a primeira turma da E.A.D., 1948. Externato Elvira Brandão (arq. A. Paschoal).

Luiz Furquim, Celeste Jardim e Xandó Batista, 1949 (arq. E.A.D.).

Show organizado pela turma de 1958-61. Dir.: Caetano Zamma e Sérgio Marques. Em primeiro plano Luiz Nagib Amary e Myriam Muniz (arq. E.A.D.).

> precisa de legenda. Quem sabe uma frase, carregada de justa vaidade: — Fomos os primeiros. — Cada um dos que lerem estas linhas saberá do que estou falando. Não é preciso explicar nada (Mendonça, 1985, p. 28-9).
>
> O sonho, a garra, a briga, o companheirismo; a cintilação de um futuro que nos pertencia, os ecos da E.A.D. do Dr. Alfredo, onde estão? Creio reencontrá-los toda vez que vejo nos olhos dos companheiros de então o brilho secreto de uma certeza partilhada em silêncio: o futuro já não nos pertence, mas o efeito E.A.D. persistirá enquanto existirmos nós para dar (sic) testemunho da grandeza de sua causa. Enquanto existir um só alguém que, mesmo sabendo que "Teatro é duro", ame o teatro e o faça no ardor do entusiasmo[3] (Zanotto, 1985, p. 24).

Essa atmosfera única, difícil de definir, que misturava extremo rigor com amor, profissionalismo com amadorismo, repressão com liberalidade, academicismo com experimentalismo, disciplina e irreverência, é retratada por Décio de Almeida Prado num de seus depoimentos mais interessantes sobre a E.A.D.

> Nas festas de fim de ano, realizadas segundo ritual das escolas de antigamente, com os professores sentados a uma enorme mesa, tendo os alunos à frente, ele, diretor e mestre de cerimônias, improvisava uma espécie de sermão entre engraçado e severo, no qual repassava o que acontecera de bom e de mau nos últimos doze meses. Cada um, não fazia diferença se mestre ou discípulo, recebia o seu quinhão de louvores ou de pitos (desculpem, mas é a palavra certa, insubstituível, por sua natureza íntima e familiar). Quando ficava em generalidades, o que nunca acontecia nos elogios, Alfredo não agüentava e acabava indicando com os olhos ou com um ligeiro à parte (não é, Décio) a quem o pito se dirigia no momento. Depois, vinham as premiações, os doces, os presentes — para mim sob a forma de um livro cuidadosamente embrulhado e com uma dedicatória comemorativa. Durante a cerimônia sentíamo-nos um pouco como o rebanho perante o pastor, ou, mais biblicamente ainda, como a tribo escolhida ouvindo o seu patriarca (Almeida Prado, 1986).

Essa espécie de irmandade, indubitavelmente, foi criada em virtude daquela atmosfera, à qual se referia o professor Décio de Almeida Prado,

> [...] feita de laços invisíveis e que [...] ajudaria a compreender o extraordinário carinho, próximo em alguns da unção, com que Alfredo é até hoje festejado por seus antigos alunos. Dissipadas pelo tempo as queixas pessoais, motivadas pelo modo senhorial como ele assumia o mando, restou, para eles, o sentimento de ter vivido uma experiência única, junto com a gratidão pela pessoa responsável por tal ventura (Id., ibid.).

Tudo isso foi perfeitamente compreendido pela perspicácia de Jean Louis Barrault, quando o diretor francês visitou a Escola:

> Ele me entrevistou muito seriamente a respeito de todos os detalhes do curso: "Por que é que você fez isso, ou aquilo?" No fim, ele me deu os parabéns e saiu.

---

[3] O final da citação refere-se à frase que inspirou Alfredo Mesquita ao idealizar a E.A.D.: "Tens que crer no que fazes e, fazê-lo no ardor de teu entusiasmo". Ele foi tirada do professor Garric que fora seu mestre de literatura francesa, no primeiro ano de USP. Era usada para inspirar um trabalho que o referido professor fazia em Paris, chamado "equipes sociais" que procurava levar cultura aos pobres.

> Quando chegou ao fim da escada ele voltou a subir, olhou bem para mim e disse: "Olha, sua escola tem uma coisa mais importante do que tudo isso que você me disse... Sua escola tem alma" (Alfredo Mesquita).

A mudança de clima

A partir da segunda metade da década de 60, já não era o mesmo o clima da Escola de Arte Dramática de São Paulo. O projeto de Alfredo Mesquita, paternalista e carregado de grande personalismo afetivo, começava a dar sinais de esmorecimento. A Escola que havia sido constituída, no dia-a-dia, resolvendo problemas pragmáticos, começava a defrontar-se com algumas contradições difíceis de serem equacionadas.

A primeira delas referia-se ao fundo econômico necessário para a manutenção de tão complexo sistema de ensino teatral, a segunda adviria dos reflexos das contestações que a classe estudantil fazia e que, na E.A.D., tomariam a forma de uma nova postura estético-ideológica, frente à arte cênica, visivelmente influenciada pelos grupos profissionais de vanguarda.

Tentaremos aqui, tomando por base uma série de depoimentos, fornecer uma visão sobre o fim da E.A.D. do Dr. Alfredo.

Emílio Fontana, ex-aluno da E.A.D., hoje diretor de um curso de teatro, fala, por exemplo, das dificuldades econômicas enfrentadas pelas instituições de ensino a partir da década de 60:

> Alfredo Mesquita fez todo o esforço possível e imaginável para manter a instituição, até o momento que ele não dava mais conta porque, com os anos o custo foi aumentado. Tudo começou a ficar muito caro. Chegou ao ponto que nenhuma pessoa poderia sustentar, individualmente, uma escola. Hoje, por exemplo, isso não é possível: salários, encargos sociais, telefone, aluguel, etc. Naquele tempo, telefone não tinha muita importância, com um valor irrisório, a luz elétrica era baratíssima. Hoje, para manter um curso, com aquele nível de professores, os custos seriam astronômicos. Quanto não iriam cobrar hoje os principais diretores e críticos, por hora-aula? Naquela época, as coisas eram mais fáceis. Nossas produções, por exemplo, eram um pouco cavadas. Naquela época você chegava a uma fábrica de tecidos e pedia um pouco de pano e eles davam, ou pedia para alguém costurar e alguém atendia. O perfil econômico do mundo mudou. Acabaram-se os tempos, quando se podia amarrar cachorro com lingüiça (Entrevista aos alunos da Universidade de Mogi das Cruzes).

O próprio Alfredo Mesquita, no final da década, vivia cheio de dívidas, e andava muito "quixotescamente" de banco em banco onde o atendiam mais pelo aval de seu nome do que em função da credibilidade financeira da Escola. Os professores haviam deixado praticamente de receber seus salários e se continuavam na Escola era por solidariedade com a instituição e seu diretor.

O poder público que pouco ajudou a E.A.D., anteriormente, se afastava, agora ainda mais, de qualquer subvenção à cultura. Ao contrário, para o governo pós-revolução de 1964, a cultura antes de ser ajudada, deveria ser amputada (nós sentimos isso na pele).

Se apenas esse aspecto já seria difícil de ser contornado, ao problema financeiro juntar-se-ia a resistência por parte de alguns alunos aos métodos de ensino na E.A.D.

A Escola foi incorporada oficialmente à USP, em 1966. Entretanto, Alfredo Mesquita continuou dirigindo a instituição, pois havia ainda incertezas a respeito da concretização efetiva da anexação. Foram os anos mais difíceis e penosos de sua vida, conforme nos confidenciou. Dinheiro não mais havia e a Universidade, por problemas burocráticos, nada podia assumir. A verdade é que Alfredo Mesquita ainda relutava em transferir a Escola, talvez sonhando com um milagre financeiro.

Renata Pallottini confirmou que, a partir de 1964, a Escola perdeu aqueles alegres ares de *Somos todos do Jardim da Infância.* Aqueles momentos teriam dado a tudo um tom mais politizado, muito mais de reivindicação, de briga. Sentia-se, segundo a professora, um sopro de rebelião; primeiro, na resistência à ditadura, depois a certas diretrizes da Escola.

Jefferson Del Rios, um dos participantes ativos do movimento contestatório, dentro do curso de interpretação, revelou que as manifestações de descontentamento tiveram início por volta de 1966, em conversas informais entre os alunos, nos corredores, ou durante a hora da famosa "sopa". O conteúdo dessas discussões girava em torno de algumas insatisfações a respeito do currículo da Escola e de como eram ministradas certas disciplinas. Começava-se a questionar a falta de sintonia entre a E.A.D. e a realidade do teatro profissional representado principalmente pelo Arena e pelo Oficina, os quais se constituíam, sem dúvida, em paradigmas para os alunos.

Segundo Jefferson, as discussões eram evidentemente de teor estético-ideológico, mas sem a participação de qualquer grupo político, embora muitos dos alunos desta época freqüentassem escolas superiores onde se integravam em tais movimentos. Uma das cadeiras mais criticadas na época era justamente a de interpretação regida por Alfredo Mesquita.

O depoimento de um outro aluno daquele período nos esclarece ainda mais sobre o clima reinante:

> Os alunos já estavam começando a questionar tudo. Era uma época revolucionária, diferente da E.A.D. de outros tempos. A gente sentia o que tinha sido a E.A.D., mas já todo tremido, tudo cambaleante. O que existia lá eram reuniões, discutindo a estrutura da Escola... a necessidade de mudança. Tudo estava indo para os ares, o teatro estava mudando e já não era mais aquele ator que a direção do professor Alfredo Mesquita tinha até então formado. O homem daquele momento não era o homem de vinte anos atrás. Isso eu fui entender depois, no momento eu não entendia nada (Antonio Januzelli).

Conforme se percebe por esses depoimentos, os alunos sentiam o descompasso da E.A.D. em relação ao teatro profissional mais instigante feito no Brasil, mas não sabiam exatamente como reformular o ensino em sua instituição. Eles apenas intuíam que o teatro que gostariam de fazer estava fora das salas de aula. Não nos esqueçamos de que se, anteriormente, seus colegas mais antigos não perdiam as peças montadas pelo T.B.C., os alunos atuais se deslumbravam com *Arena conta Zumbi, Tiradentes, Pequenos burgueses, Andorra, Os inimigos* etc. Seus ídolos agora eram os atores de tais espetáculos, como: Raul Cortez, Eugênio Kusnet, Célia Helena, Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, David José, Paulo José, Renato Borghi etc.

Como sempre acontece, imaginavam que substituindo os professores pelos grandes diretores, como Kusnet ou Boal, tudo estaria resolvido.

Por outro lado, de um modo mais político e menos violento, alguns professores da área de dramaturgia, crítica e cenografia tinham uma consciência maior das mudanças que os alunos pretendiam, mas não sabiam ainda expressar. Em março de 1967, Augusto Boal, Flávio Império e Heleny Guariba, após um curso irregular dado no ano anterior para os alunos das referidas especialidades, resolveram fazer um documento propondo a reformulação de ensino ministrado na E.A.D., tentando colocá-la em sintonia com as pesquisas estético-ideológicas que estavam acontecendo no teatro profissional de vanguarda.

Apesar de ser uma proposta de modificação dos cursos de dramaturgia, crítica e cenografia, é evidente, pelo teor da carta, que a reformulação encamparia também a área de interpretação.

A nova proposta apresentava até os nomes de professores que na visão dos signatários seriam capazes de desenvolver o projeto e a grande maioria dos novos mestres estava, de uma maneira ou de outra, ligada aos grupos Arena e Oficina[4].

---

[4] A respeito do fato, eis o depoimento de Nanci Fernandes: "Foi o último ano da minha turma de dramaturgia e crítica. Mas foi um ano muito tumultuado e muitos professores faltavam, Boal estava muito envolvido com o Arena e não aparecia. Aí então ele mandou a Heleny Guariba para substituí-lo mas, como Heleny Guariba não tinha conhecimento de teatro na época — foi antes da ida dela para França — então veio também o Lauro César. Então, na verdade, o Boal foi substituído por dois professores. E a coisa ficou realmente muito ruim. No fim do ano, os alunos chegaram à conclusão que o ano tinha sido muito fraco. Então, a gente pediu para o Dr. Alfredo: 'Olha, Dr. Alfredo, vamos repetir o ano? Porque este aqui não teve condições, realmente não deu para sentir que nós fizemos um curso de dramaturgia e crítica'. O Dr. Alfredo aceitou. Bom, aí eu sei que eu continuava ligada com a Escola, e realmente eu não me lembro como é que aconteceu... Eu me lembro vagamente de eu estar na biblioteca e me lembro da bibliotecária Maria Amélia; eu não sei se era o Proença que bateu uma carta, se foi mandada uma carta para o Dr. Alfredo. Essas coisas são muito vagas na minha memória, eu não participei realmente disso. Agora revendo os meus papéis, eu tenho a minuta

O curso proposto seria dividido em grandes setores:

Seminário (sob a responsabilidade de Augusto Boal) — neste setor seriam realizados todos os trabalhos teóricos necessários ao bom andamento dos temas que seriam estudados nos dois semestres. Os alunos receberiam aula de dramaturgia, interpretação, cenografia, etc., sempre segundo as especificidades dos temas propostos e não cursos básicos e gerais. O seminário seria pois eminentemente objetivo.

Laboratório (sob a responsabilidade de Flávio Império) — este setor centralizaria toda a parte prática das etapas preparatórias, tanto em dramaturgia e cenografia como em interpretação.

Documentação e pesquisa (sob a responsabilidade de Heleny Guariba) — não só a professora responsável como também os alunos desenvolveriam toda a pesquisa e documentação necessárias e específicas relacionadas aos temas propostos.

Montagem (sob a responsabilidade de José Celso Martinez Corrêa) — durante o correr do ano, um ou dois temas propostos se concretizariam na montagem de textos. Os atores participantes seriam selecionados principalmente entre os ex-alunos da E.A.D. que não estivessem empenhados em atividade profissional no momento.

Para aquele ano, seriam propostos os seguintes temas:

Estudo da liberdade do personagem — análise do personagem como objeto (teatro sacro medieval, teatro épico, etc.) e como sujeito (teatro isabelino, teatro romântico, etc.).

Estudo da comunicação ritualística — estudo de todas as formas de comunicação (palavra, imagem, som) que perderam sua função original, transformando-se em peças de uma linguagem ritualística desprovida de conceito ou com conceito modificado.

---

de uma carta que é de fevereiro de 67, se não me engano, e esta carta foi elaborada por Boal, Heleny Telles Guariba, o José Celso Martinez Corrêa e o Flávio Império... Então essa carta foi mandada. Era dirigida ao Dr. Alfredo, sugerindo que este novo curso que foi dado em 67 fosse dado em moldes diferentes. E me lembro também de que o curso de crítica e as aulas do Anatol não foram dadas na E.A.D.. Elas foram dadas aos sábados na Editora Perspectiva — que era muito longe, nós íamos aos sábados ter aulas lá — e foi quando Anatol deu o curso sobre o 'coringa', deu um curso sobre o problema do 'herói' e 'mito' no teatro brasileiro. O Jacó reformulou um pouco o curso de crítica dele, porque ele já havia dado o positivismo, filósofos, todo esse negócio junto com o estudo de teatro. Então, o curso foi dado meio cá, meio lá. Essas são as lembranças que eu tenho. E aquela carta estranha na mão, eu falei: 'Mas o que aconteceu realmente?" Então, eu peguei a carta e mostrei para o Dr. Alfredo. Dr. Alfredo disse que nunca recebeu aquela carta... Eu perguntei para o Jacó e disse: 'Não, nós entregamos a carta mas o Alfredo não concordou, tanto que eu e Anatol demos o curso na Perspectiva' " (Nanci Fernandes, entrevista a Maria Thereza Vargas e outros).

Propunham ainda a montagem de um texto para cada tema. Dados os temas propostos, não se pensava na montagem de textos já escritos e completos. Seria mais adequada a encenação de fragmentos de diversos textos, coordenados pelos temas a serem estudados.

O curso teria os quatro professores acima mencionados e eles seriam responsáveis pelos quatro setores. Além desses, e para a realização de rápidos seminários ou simples palestras, seriam convidados os seguintes professores e especialistas: Anatol Rosenfeld, Roberto Schwartz, Lúcia Campelo, Albertina Costa, Sérgio Ferro, Rui Fausto, Jacó Guinsburg, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo José Gomes de Souza e Fernando Peixoto[5].

Os alunos, por seu lado, tentaram fazer chegar de outra maneira suas reivindicações ao diretor da E.A.D., na medida em que estavam bastante sintonizados com aquela época de grandes convulsões políticas. Quando os estudantes das Universidades começavam a ocupar as Faculdades, veja-se o relato do que aconteceu durante uma noite, na E.A.D.:

> Um pouco antes da aula se comunicou à direção que nós iríamos fazer essa reunião — que na verdade foi uma assembléia geral. Foi feita essa assembléia geral. Então, nessa noite é que aconteceu um caso doloroso, realmente doloroso e que virou a causa célebre: eu não sei quem foi comunicar ao Dr. Alfredo, eu não me lembro, eu não sei como ele foi comunicado. Mas ele já estava na secretaria e de repente alguém desceu dizendo qu o Dr. Alfredo tinha retirado seus objetos — basicamente os pessoais — e tinha ocorrido um desrespeito brutal à pessoa dele. Isso criou um clima emocional na assembléia, que eu estava presidindo, fortíssimo. E foi um... Grande parte dessa noite se gastou para se arrumar uma maneira de se fazer uma assembléia sem magoar o Dr. Alfredo. Se gastou um tempo enorme na assembléia e o resultado disso, com toda ingenuidade, foi um documento explicando ao Dr. Alfredo. Mas saiu muito tarde, foi redigido depois das 10:00 horas da noite e que se decidiu que seria levado à casa do Dr. Alfredo. Eu me lembro que eu disse: "Olha, agora é muito tarde, é tarde da noite, é contra os hábitos do Dr. Alfredo". Chegar alguém lá, depois das 10:00 horas da noite, bater naquele portão solene e entregar um documento... Mas eu fui voto vencido. Então o documento redigido às pressas, já entre 10:00 e 11:00 da noite, foi terminado e alguém foi levar na casa do Dr. Alfredo que recebeu, isso eu calculo que por volta das 11:00 horas na noite. Eu imagino o impacto do Dr. Alfredo depois de ter-se retirado da Escola, se sentindo desautorizado pelos alunos e ainda recebendo à noite, bem tarde, um documento dizendo que nós estávamos em assembléia. O efeito foi muito contrário. Por todas as reações futuras do Dr. Alfredo, eu deduzo que ele tenha se sentido inteiramente invadido, desrespeitado. Mas foi uma coisa emocional, as pessoas queriam comunicar o Dr. Alfredo como se fosse assim... Se fosse para radicalizar a imagem, nós queríamos avisar o Dr. Alfredo que iria haver uma revolução. Você nota por aí o grau de respeito por ele. Mas a assembléia foi feita e se reafirmou a necessidade de fazer esse documento que seria início da discussão na comissão paritária. E a assembléia — como todas assembléias — foi tumultuada, cheia de emocionalismo, de rompantes de emoção, de várias posições conflitantes. Até organizar uma assembléia... É um negócio muito complicado. E acabou muito tarde, muito tarde. Acabou entre uma e duas da manhã.

---

[5] Segundo a minuta de uma carta, sugerindo modificações na E.A.D., datada em 12 de março de 1967 e assinada por Augusto Boal, Flávio Império e Heleny Guariba (xerox cedido por Nanci Fernandes).

> Aí se criou o segundo momento desse grande equívoco: alguém teve a idéia de que não se poderia deixar a Escola aberta, porque a Escola tinha um guarda que morava no fundo e que tinha ido dormir. Era muito tarde. Então havia duas propostas: primeira que se trancasse a porta com trinco e que todo mundo fosse embora. Aí surgiu uma segunda proposta: que se deveria dormir na Escola para assegurar o patrimônio. Eu me lembro de que a minha posição também foi contrária, eu disse: "Olha, não vamos fazer isso em primeiro lugar porque toma um ar muito heróico de dormir na Escola, não faz muito sentido e o Dr. Alfredo não vai ver bem isso". E eu fui voto vencido de novo. E um grupo resolveu dormir heroicamente, deitado no palco da Escola, embrulhado nas rotundas (Jefferson Del Rios, entrevista a Maria Thereza Vargas e outros).

Renata Pallotini nos confidenciou que, apesar da célebre invasão não ter se constituído em um movimento contra a pessoa de Alfredo Mesquita, este se sentiu muito ofendido e amargurado. Foi então que achou que a Escola não era mais dele.

Na verdade, Alfredo Mesquita começava a entender que sua missão estava cumprida. O próprio teatro, que estava na moda, já não o satisfazia. Perguntado sobre quando ele sentiu que o teatro brasileiro se afastava dos ensinamentos ministrados na E.A.D., ele respondeu: "Foi o teatro engajado, o teatro agressivo... *Roda vida*".

Quem caracterizou bem a dificuldade de Alfredo Mesquita em assimilar as novas tendências cênicas foi, novamente, o crítico Décio de Almeida Prado:

> Ao deixar a Escola, Alfredo deixou também o teatro. Este mudara tanto que ele não mais se reconhecia no palco. Certas experiências extremadas, nos limites da razão e da loucura (em geral falsa loucura, uma loucura simulada) não o tocavam pessoalmente, nada lhe diziam à sensibilidade. Impediam-no, contudo, por sua simples e perturbadora presença, de saborear o teatro tradicional com o mesmo prazer e a mesma inocência de outrora. Entre o futuro que se desenhava confusamente e o passado que desaparecia sob os golpes de uma vanguarda cada vez mais enfurecida, ele não encontrava o seu ponto de apoio e o seu ponto de equilíbrio.
>
> Longe, muito longe, ia o teatro de sua infância, quando a burguesia, consciente do seu valor, segura dos seus direitos, acreditava na nobreza dos gestos e na beleza das palavras, escusando qualquer abjeção da carne. Desaparecera igualmente o teatro de entre as duas guerras, que ele, ao prefaciar a sua peça *Granfina*, delineava com uma ponta de distanciamento irônico: "Mas voltando à *Granfina*: em primeiro lugar quis divertir-me, evocando divertimentos passados. Assim, escolhi o ambiente luxuoso e de bom gosto, o clássico adultério mundano das minhas precoces preferências, a música em surdina no primeiro ato, enfim, tudo o que me encantava nas Companhias Francesas do Municipal [...]". Alfredo, escrevendo por volta de 1935, fala desse presente, ou quase presente, como de um passado apreciado como tal, à maneira de Proust, que ele citava. Aliás, de todo o repertório francês de fim do século dezenove e princípio do século vinte, a E.A.D. não tirará para si senão dois autores cômicos: Courteline e Feydeau. Parece que o sal da farsa se corrompe menos depressa no palco que o açucarado sentimental dos dramas burgueses. O teatro, à medida que perdia o grande público para o cinema, ressurgia com feições mais vanguardistas. Voltava-se para o *happy few* dos teatrinhos modernos, já que não podia atingir as multidões. A dramaturgia do absurdo, ponto máximo dessa evolução até 1970, em vez de

> espelhar como na *belle époque* um mundo feliz, abalado pelas tragédias individuais — desencontros de corpos e de temperamentos — retrata um universo caótico, fechado ao nosso entendimento, sem explicações e sem esperanças. Até aí Alfredo foi sem dificuldade, dado que havia uma certa confluência entre seu ceticismo sereno — bem pronunciado nos contos — e o niilismo angustiante de um Kafka e de um Beckett. Somente quando as próprias estruturas do espetáculo ameaçaram ceder, quando a agressividade tomou conta do palco, hostilizando os outros e lacerando-se a si mesma, é que ele reagiu diferentemente. Sentiu que chegara o momento de se desligar — e o fez a seu modo, de um só golpe, sem soluções de meio-termo. Que outros pegassem o teatro onde ele havia largado. Terminara a missão que lhe consumira mais de trinta anos de vida, vinte com dedicação integral. Com a consciência tranqüila, retornou à vida social, aos seus livros (Almeida Prado, 1986).

A verdade é que após a "invasão", Alfredo Mesquita se retirou, e não mais dialogou com os alunos durante a série de reuniões que aconteceram na E.A.D. por aqueles tempos...

> [...] queríamos discutir com ele. Tanto a coisa era razoável que na comissão paritária vários professores se ofereceram para comparecer. Eu me lembro claramente de uma reunião em que estavam o Clóvis Garcia e o Sábato Magaldi (pessoa ligadíssima ao Dr. Alfredo). E nós chamamos, para darem depoimento ou falarem de suas experiências, ex-alunos da E.A.D. Eu me lembro claramente de que o Rodrigo Santiago e o Juca de Oliveira foram chamados, foram ouvidos em reuniões dentro da E.A.D. Mas com o Dr. Alfredo não houve possibilidade de diálogo e isso perdurou durante anos (Jefferson Del Rios, op. cit.).

A anexação

O processo de incorporação da Escola de Arte Dramática à Universidade de São Paulo foi dos mais confusos e complexos ao qual foram dedicados vários editoriais da imprensa em geral, da época. A idéia da transferência da E.A.D. existia há muito tempo; segundo Alfredo Mesquita, desde os tempos em que Antônio de Barros Ulhôa Cintra era reitor (1964).

A proposta inicial teria partido dos alunos e foi encampada por alguns professores, inclusive Décio de Almeida Prado, com o qual, aliás, Alfredo Mesquita ficou zangado por algum tempo em virtude de tal posicionamento. O motivo da relutância de Alfredo Mesquita, além de estreitamente relacionado com o afeto que tinha pela instituição, vinha do fato de que ainda não a julgava pronta, pois faltava-lhe implantar, definitivamente, os cursos de dramaturgia, crítica, cenografia e, principalmente o de direção que, em sua concepção, seria o mais complexo e dispendioso. Ouvindo tais alegações, Ulhôa Cintra deu-lhe toda razão, acrescentando que em uma escola particular adições e modificações de matérias ou de conteúdos seriam bem mais fáceis de serem concretizadas, do que em uma instituição pública, como a Universidade de São Paulo.

A negativa de Alfredo Mesquita, entretanto, foi, aos poucos se transformando em dúvida, principalmente por ser, cada vez mais difícil, a situação financeira da Escola, que acabaria por se tornar crítica. As dívidas acumulavam-se e a instituição não podia sequer contrair novos empréstimos. Os banqueiros só liberavam créditos em que o nome do próprio Alfredo Mesquita figurasse como o do principal devedor. Os professores não mais recebiam seus salários e quase não havia verbas para as montagens curriculares. Como se isso não bastasse, os movimentos contestatórios, dentro da Escola, evoluíam para a radicalização de 1968.

No ano de 1966, Alfredo Mesquita chegava à conclusão de que se tornava inadiável a transferência da Escola para a Universidade de São Paulo, caso contrário não conseguiria manter viva sua instituição.

No mesmo ano, recebeu um recado do reitor Gama e Silva, segundo o qual ele faria uma visita à Escola. Esse momento fundamental, para a história da E.A.D., foi relatado, nos seguintes termos, por Alfredo Mesquita:

> No dia da visita, em vez do reitor, veio a senhora dele dizendo que queria propor a transferência da Escola para a Universidade. A justificativa que ela deu era que a Cidade Universitária não estava funcionando socialmente e que ela tinha um sonho que era a sua Escola de Comunicações Culturais. (Ela falava como se fosse a dona da tal Escola.) Bem, essa Escola deveria ser o centro social da USP, mas como levaria tempo, o plano era levar a E.A.D. Ela disse: "Na Escola, tudo já está funcionando e você vai ter liberdade para fazer espetáculos, exposições, cinemas, etc. Tudo isso dará uma vida que a Cidade Universitária não tem. Se você topar a idéia, começamos imediatamente, você topa?" Daí eu disse: "Topo, topo a idéia". Depois disso, ela sumiu.

A Escola de Arte Dramática de São Paulo foi incorporada à Universidade de São Paulo, através de decreto oficial de 16 de junho de 1966. Cheio de ilusões, Alfredo Mesquita, na época, abriu mão da posse de sua Escola, quase como um pai que deixava ir seu filho, porque vislumbrava sua felicidade:

> Meu primeiro motivo de contentamento está em resolver a situação dos professores que, com raríssimas exceções, foram sempre solidários com a Escola, demonstrando maior interesse pelo ensino. O corpo docente da E.A.D., aliás, é o mais capacitado para as matérias que leciona, e tenho certeza de que, se criasse outro curso, ao invés de incorporar nossa Escola, a Universidade apelaria para os mesmos professores [...] Estou satisfeito, também, por solucionar o problema dos funcionários, que são pouquíssimos. Por causa das dificuldades financeiras, a E.A.D. nunca pôde contratar os auxiliares de que necessitava. A passagem para a Universidade permitirá com o tempo, que a Escola tenha instalações satisfatórias. Agora, estamos sendo despejados do edifício do Liceu de Artes e Ofícios (Avenida Tiradentes, 141). O prédio, ademais, se encontra sem a menor conservação, por falta de recursos. Acredito que, em novo imóvel, a Escola tenha possibilidade de completar seus cursos, sendo os mais importantes os de direção e cenotécnica. Esses cursos nem disporiam de condições para funcionar num "teatrinho" tão rudimentar como é o nosso. A Universidade deve permitir que se resolva o caso dificílimo do professor de interpretação. [...] Acho que seria recomendável procurar de novo um professor estrangeiro que viria colaborar conosco em bases

> melhores. [...] Uma escola bem estruturada precisa ter alguém com função semelhante à que no teatro se chama produtor. Se dispusesse de um funcionário com essa qualificação, a E.A.D. teria realizado muito maior número de espetáculos. Esse produtor visitaria outras cidades, examinando os teatros e as possibilidades de alojamento, e cuidaria da compra de acessórios e das providências relacionadas com publicidade, programas e ingressos. [...] Outra vantagem que a Universidade deve trazer é a de maior número de espetáculos bem cuidados. [...] A passagem para a Universidade chegou justo no momento necessário. Já era questão de sobrevivência, porque não havia mais recursos, para que ela continuasse como iniciativa particular. [...] Meu trabalho me parece concluído. Estou satisfeito em pensar que a Escola que fundei, passa a pertencer à Universidade criada por Armando Salles Oliveira, com o amplo apoio de Júlio de Mesquita Filho. Fui aluno da primeira turma da Universidade e a E.A.D. se encontra agora em sua sede legítima[6].

Entretanto entre o Decreto de 1966, até 1968, quando foi assinado o contrato definitivo de anexação, esse processo configurou-se como uma verdadeira novela que, após cada capítulo, foi destruindo, pouco a pouco, as primeiras ilusões de Alfredo Mesquita.

O idealizador da E.A.D. havia trabalhado durante dois anos em um projeto visando à instalação de uma Escola de teatro exemplar, entretanto as verbas da Universidade, que a princípio pareciam auspiciosas, pouco tempo depois, revelaram-se insuficientes.

Alfredo Mesquita teve de comprimir esse projeto num plano mais humilde, em prazo de apenas 15 dias.

> Imagine, um trabalho de dois anos ser totalmente reduzido em 15 dias. Esse plano é completamente impossível. Eu quase desisti da anexação, naquele dia. Eu só não desisti, porque estava completamente desiludido (Alfredo Mesquita).

Após essa primeira desilusão, iniciaram-se os entraves burocráticos. Até o dia 5 de junho de 1967, portanto um ano após a incorporação oficial, nenhuma providência, no sentido prático, havia sido tomada. Foi necessário Alfredo Mesquita procurar o recém-nomeado reitor, Prof. Guimarães Ferri, para que ele começasse os trâmites visando à aprovação do parecer que determinava a incorporação do patrimônio da Escola de Arte Dramática, no valor de NCr$ 70.000,00.

Alfredo Mesquita não podia concordar com a quantia, visto que o Decreto Oficial era bastante claro quando dizia: "Fica aberto um crédito especial de NCr$ 110.240,00 destinado a atender às despesas com a incorporação da Escola de Arte Dramática de São Paulo".

Segundo a Universidade de São Paulo, através da palavra do então reitor, a diferença de NCr$ 40.000,00, seria aplicada como verba inicial na construção de um prédio que servisse tanto à E.A.D. quanto à Escola de Comunicações Culturais. Além disso, a incorporação deveria ser gradual. De maneira que a Escola de Comunicações Culturais se responsabilizaria apenas pelo primeiro ano do curso de interpretação, enquanto as demais séries continuariam sob a responsabilidade econômico-financeira e pedagógica da E.A.D.

---

[6] Citado em "A Escola de Arte Dramática", Suplemento literário de *O Estado de S. Paulo,* 2/7/1966.

Para Alfredo Mesquita, entretanto, o critério da incorporação gradativa significava o fim da E.A.D. Em primeiro lugar, porque a Escola não possuía mais nenhum recurso financeiro para prosseguir pagando os professores e os técnicos, em segundo, porque as orientações pedagógicas distintas, entre o primeiro e os últimos anos, acabariam por desmembrar a unidade do curso, perseguida durante toda a existência da E.A.D.

Alfredo Mesquita já conseguia, em 1967, uma primeira tentativa neste sentido, integrando alunos-atores que, dirigidos por um colega, interpretaram um texto escrito por Lauro César Muniz (dramaturgo formado pela Escola) e com cenários feitos pelos alunos do curso especializado[7].

Como se tudo isso ainda não bastasse, Guimarães Ferri declarava que a Universidade não tinha condições materiais, naquele momento, para construir um prédio, com instalações adequadas que atendessem às necessidades da E.A.D. ou da Escola de Comunicações Culturais[8].

Sabemos, hoje, que a Escola de Comunicações Culturais passou a funcionar, precariamente, no edifício da reitoria e que, posteriormente, a E.A.D. e o setor de teatro da ECA se instalaram num barracão semi-abandonado.

Com todas essas dificuldades, a anexação, mesmo assim, não se concretizava em virtude da lenta burocracia estatal. A demora, conseguiu fazer com que o processo de incorporação da E.A.D. atravessasse as fronteiras acadêmicas, chegando mesmo a ser discutido na Assembléia Legislativa, segundo proposta do deputado Gióia Júnior[9].

A classe teatral indignada mobilizava-se contra o fim da instituição.

Cacilda Becker:

> Tenho em conta a E.A.D. como uma das conquistas mais importantes do teatro brasileiro, nos últimos vinte anos. Seria lamentável se, por descuido ou desconhecimento imperdoável do heroísmo de Alfredo Mesquita e sua equipe de colaboradores, se abandonasse a E.A.D. e, por causa desse abandono, se condenasse

---

[7] *Este ovo é um galo,* de Lauro César Muniz, dirigido por Silnei Siqueira.

[8] Talvez o Prof. Ferri ainda não soubesse que a USP não teria condições materiais para construir prédio algum.

[9] "O deputado Gióia Júnior, falando ontem na Assembléia Legislativa do Estado, fez um apelo para a salvação da Escola de Arte Dramática, que se encontra em situação financeira desesperadora. [...] Em seu discurso, lembrou ainda o deputado Gióia Júnior que os professores da Escola de Arte Dramática estão sem receber vencimentos há um ano e meio, e frisou que a incorporação da escola à Universidade de São Paulo não resolveu nenhum problema, por enquanto" ("Deputado pede pela E.A.D.", *O Estado de S. Paulo,* 14/11/1967).

Este ovo é um galo, de Lauro César Muniz. Dir.: Silnei Siqueira, 1967. Juan de Dios, Júlio César, Dilma de Mello, Bruna Fernandes e Umberto Magnani (foto: Derly Marques / arq. Multimeios — C.C.S.P.).

> a Escola ao desaparecimento. Da minha parte, não medirei esforços, se forem solicitados e considerados úteis, na defesa intransigente da instituição. Não se pode permitir que continue essa situação insustentável.

Nydia Lícia:

> Permitir que a E.A.D. feche as portas seria um crime e uma injustiça — seria não reconhecer o sacrifício que durante tantos anos fizeram Alfredo Mesquita e os professores que, quase de graça, vêm dando aulas há tanto tempo.

Maria e Sandro:

> A atriz Maria Della Costa e o empresário Sandro Polloni consideram a crise da Escola de Arte Dramática um triste sintoma da má situação geral do teatro: "É uma vergonha admitir que a E.A.D. está em falência. Se se aceitar essa idéia, tudo o mais será possível acontecer no teatro. Que se pode esperar do Governo com relação à atividade dramática, se ele permitir o esfacelamento da E.A.D.?" ("Os artistas protestam contra o fechamento", *O Estado de S. Paulo,* 12/11/1967).

Osmar Rodrigues:

> Osmar Rodrigues Cruz comunicou ao diretor da E.A.D. que, em seu nome e no do elenco do Teatro Popular do SESI enviou ao governador Abreu Sodré e ao Reitor Mário Guimarães Ferri telegrama de solidariedade à E.A.D., pedindo solução para a atual crise.

Marina Freire escreveu a seguinte carta à E.A.D.:

> Aliando à voz do coração — já que vi nascer a E.A.D., dando as réplicas nos testes dos candidatos de sua primeira turma e que fui guiada nos passos iniciais de minha carreira por Alfredo Mesquita — a voz da justiça e do bom senso, venho trazer meu irrestrito apoio a essa maravilhosa realização que é a Escola de Arte Dramática de São Paulo, fruto do idealismo, da coragem e da perseverança de Alfredo Mesquita. [. . .] Essa obra magnífica não pode perecer. É uma questão de honra para nossa terra e nossa gente. ("E.A.D. fará exames no Auditório Itália", *O Estado de S. Paulo,* 3/12/1967).

Os editorialistas no jornal *O Estado de S. Paulo* chegaram a pensar em "forças ocultas", visto que a determinação do governador Abreu Sodré, para que se consumasse a incorporação, não se cumpria com a necessária rapidez[10].

O município de São Caetano do Sul e até Brasília chegaram a reivindicar a tutela da E.A.D., mas seu criador queria que sua mais importante obra permanecesse em São Paulo.

O epílogo da E.A.D. do Dr. Alfredo deu-se através de um diálogo bem a seu estilo:

> Depois veio aquela coisa horrorosa de 68 e eu já estava no limite de uma desequilíbrio nervoso. Eu suava muito naquelas situações... nunca sofri tanto em

---

[10] "Displicência de S. Magnificência", *O Estado de S. Paulo,* 26/11/1967.

> minha vida como naquela época. Eu senti então que não tinha mais forças e praticamente entreguei a Escola. Antes eu ainda disse quando veio o outro reitor, o Antônio Guimarães Ferri: "Essa Escola não pode funcionar direito. Como vai se fundar uma escola completamente errada?" Daí ele disse que todas as outras que havia dentro da USP também eram assim e que havia ainda piores. Eu respondi que as outras já estavam fundadas, que tinham erros antigos. Então, eu falei exaltado: — "Fundar uma escola conscientemente, sabendo que está tudo errado?! Isso é uma loucura!... Uma loucura! Ele ficou com uma cara assim (de olhos arregalados) olhando para mim. Daí, eu fui para a Europa e, do vapor, escrevi uma carta, pedindo demissão de tudo.

Essa incorporação malfeita gerou problemas estruturais que até hoje afetam gravemente tanto a E.A.D. como o Departamento de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

No dia 18 de outubro de 1968, a imprensa publicava, laconicamente, uma nota nos seguintes termos:

> Foi firmado o contrato para que a Escola de Arte Dramática se incorpore, como instituto anexo, à Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo. Assinaram o documento o Prof. Hélio Lourenço de Oliveira, vice-reitor em exercício, e Alfredo Mesquita, diretor do estabelecimento de ensino, fundado há 20 anos e que mantém, desde a criação da E.C.C., apenas o curso de interpretação. Os entendimentos se processaram durante quatro anos, às vezes com dificuldades quase intransponíveis, relatadas por esta folha. De acordo com o contrato, será mantido o nome da Escola de Arte Dramática de São Paulo e os cursos continuarão a ser ministrados à noite, em quatro séries. Até que sejam realizados concursos, continuarão a lecionar os atuais professores do educandário, indicados por Alfredo Mesquita, devendo seus nomes serem aprovados pelo Conselho Técnico Administrativo da E.C.C.
>
> Até junho do ano vindouro, a E.A.D., continuará funcionando em sua atual sede, à Av. Tiradentes, 141. Naquela data, espera-se que estejam prontas as dependências na Cidade Universitária, para que seus cursos possam transferir-se. Será construído, inclusive, um pequeno teatro, necessário às atividades curriculares. Pelo acervo da E.A.D., Alfredo Mesquita foi indenizado com a quantia de 70 mil cruzeiros novos. Formam esse acervo a biblioteca, o guarda-roupa, cenários, móveis, desenhos, discos e material elétrico. A verba será utilizada, porém, para o pagamento dos professores e das dívidas existentes[11].

---

[11] "A U.S.P. anexou a Escola de Teatro", *O Estado de S. Paulo,* 18/10/1968.

VII. O ensinamento da E.A.D. no moderno teatro brasileiro: resultados

> Sem a E.A.D. eu não teria sido e o teatro brasileiro também.
>
> Miriam Muniz, Depoimento.

> Uma das primeiras coisas que disseram quando eu entrei no Teatro de Arena de São Paulo foi: "Esqueça tudo o que você aprendeu na E.A.D.".
>
> Miriam Mehler, Depoimento.

A reflexão sobre a importância da Escola de Arte Dramática de São Paulo para o moderno teatro brasileiro leva-nos à retomada de algumas análises parcialmente efetuadas nos capítulos precedentes. Dissemos inicialmente que, sem um novo ator com uma formação adequada do ponto de vista cultural e técnico, as propostas dos amadores da década de 40 poderiam ter ficado nos sonhos dos que as formularam. Mostramos também, com certos detalhes, a dificuldade da prática teatral desses idealizadores, principalmente no tocante à consecução de resultados no desempenho dos atores.

Um teatro fundado em sólidas bases culturais que, para ser concretizado, necessitava de muita consciência do trabalho de equipe, clamava por uma escola. Jacques Copeau, em quem os renovadores da cena brasileira tanto se inspiraram num momento inicial, sentiria de imediato essa necessidade, que o levaria a criar na França a primeira experiência pedagógica completa para o treino do ator de hoje (Zamora, 1961, v. 2, p. 383).

Fundamentado na presença física do ator, o teatro, sempre que se renovou, foi obrigado a criar novos processos de preparação do comediante, que compreendiam tanto o aprendizado de seu ofício como a maneira de encarar o teatro. Em outras palavras, um desenvolvimento artístico que, quase sempre, era decorrência direta de uma nova postura ética perante seu ofício. Os exemplos são inúmeros e significativos, iniciando pelo próprio Copeau que renovou a arte cênica francesa a partir de uma crítica violenta aos valores do teatro da época:

> Uma industrialização frenética, cada dia mais cínica, que está degradando a cena francesa e afastando dela um público culto; a maior parte dos teatros está ocupada por um grupelho de comicastros pagos por comerciantes desonestos; o espírito baixo e a especulação reinam por todas as partes, mesmo ali onde as grandes tradições deveriam guardar algum pudor. [...] Por todas as partes desordem, indisciplina, ignorância, imbecilidade (Jacques Copeau, citado em Zamora, 1961, v. 2, p. 383).

Seria difícil, por exemplo, toda a concepção do sistema de preparação do ator formulado por Stanislavski sem uma reformulação do tipo moral como a que foi realizada pelo mestre russo.

> Mas tudo no teatro, inclusive o edifício e seus interiores, devia ser "culto" e refinado. A atmosfera que os dois diretores procuraram criar, quer nos camarins, quer nos corredores da sala de espetáculo, pautava-se pelo bom gosto e dignidade. Uma celebração dramática, mas elevada na expressão, espiritualizada, contida apolineamente, e socrática no ensinamento... A bem dizer, apesar dos cuidados de que era objeto a qualidade formal da mensagem e mesmo a moldura do veículo, a proposta deste "teatro de arte" não se esgotava de modo algum no esteticismo, que era visto, igualmente, como o anverso de uma via pedagógica para o aperfeiçoamento moral e cultural do homem. Daí a "missão" educacional ser colocada como a segunda componente básica da companhia, permeando tanto quanto a artística toda a sua atividade (Guinsburg, 1985, p. 40-1).

Jacó Guinsburg ainda completa:

> Ao virtuosismo da estética em cena, entretanto, Stanislavski e Dantchenco ligaram uma não menos exigente ética dos bastidores. Isto viria à tona nos aforismos que redigiram como uma espécie de ideário para a companhia e, mais especificamente, no primeiro deles e um dos mais célebres, onde se diz: "Não há pequenos papéis, mas somente pequenos atores" (um dito de Schtchepkin). No mesmo espírito, partindo ainda da idéia de que o artista deve amar a arte em si mesma e não a si mesmo na arte, a segunda das referidas máximas considera que o comediante, não importa quão grande, tem de se dispor a ser "Hoje Hamlet, amanhã coadjuvante, mas até como coadjuvante deve ser artista". Na verdade, todos os que colaboram na criação da obra teatral, reza o terceiro dos aforismos, "O poeta, o ator, o cenógrafo, o costureiro e o contra-regra, todos servem a um só objetivo, posto pelo poeta em sua peça". Encarná-lo em sua plenitude no palco é um imperativo estético e ético do realizador cênico, de sorte que toda "Transgressão das regras do teatro é crime", declara peremptoriamente o quarto destes itens. Nestas condições, compreende-se que "Atraso, preguiça, histeria, má vontade, ignorância do papel, necessidade de repetir tudo duas vezes são igualmente prejudiciais ao conjunto e devem ser erradicados" (Id. ibid., p. 39).

Sem medo de engano, podemos dizer que o teatro do século XX se desenvolveu, principalmente a partir de reformulações éticas. Os exemplos mencionados talvez sejam os mais significativos, mas são também concomitantes a muitos outros descontentamentos com posturas morais no palco teatral do fim do século XIX.

Muitos dos continuadores e até contestadores desses pioneiros da renovação cênica de nosso tempo não mais precisaram se preocupar com a reforma ética e puderam desenvolver com menos atribulações suas propostas.

Se as novas reformulações, entretanto, visavam apenas à parte artística, não podiam prescindir de indicações para o comediante. Meyerhold, por exemplo, discípulo de Stanislavski, quando quis se contrapor ao sistema do mestre foi também obrigado a se preocupar com o ator, o que o levou, posteriormente, a criar uma nova orientação para seus atores, chamada biomecânica, para a plena realização de seus intentos artísticos.

Se Craig e Artaud, entre outros, não conseguiram realizar de pronto seus sonhos teatrais foi porque não possuíam, entre outras coisas, um ator treinado para tal. As indicações feitas pelos dois poetas do teatro foram insuficientes para a concretização ampla de seus ideais e muitos deles só seriam realizados na década de 60. Para muitos estudiosos do teatro, o "rigor cênico do ator" pretendido por Artaud, só foi conseguido posteriormente na Polônia por ter surgido ali um artista-professor chamado Jerzy Grotowski.

Indubitavelmente, para a posterior concretização e divulgação da grande revolução teatral feita por Bertolt Brecht, muito contribuiu o formidável laboratório de pesquisa de interpretação em que se constituiu o Berliner Emsemble.

Nos Estados Unidos, o Actor's Studio foi, sem dúvida, um dos principais responsáveis pelo aprofundamento do teatro. A Itália (e nem o T.B.C.) sem a Academia de Arte Dramática fundada por Sílvio D'Amico não teria o teatro de alto nível que desenvolveu na segunda metade do século XX e assim por diante.

No Brasil, sem a formação sistemática, os atores pertencentes aos grupos amadores que pretendiam renovar a cena nacional só conseguiram alguns resultados mais convincentes, quando nos ensaios se submeteram a verdadeiros cursinhos intensivos ministrados por vários professores ou pelo poder didático de alguns diretores estrangeiros.

Se artisticamente, entretanto, os amadores da década de 40 conseguiram resultados interessantes, a falta de continuidade do treino, ou de uma sistematização pedagógica mais completa, não permitiam uma real aprendizagem. As dificuldades de realização e a seriedade de propósitos do novo teatro não podiam ser encaradas por estudantes que dedicavam tempo parcial ao palco, mesmo submetendo-se a tais ensinamentos esporádicos. Era comum a reclamação da falta de disciplina dos intérpretes amadores da época, por parte de seus diretores.

A vida, até certo ponto efêmera, dos grupos amadores do Rio e de São Paulo, se deve ao fato de que, aos poucos, surgiam fortes contradições entre os novos ideais e a concretização cênica dos mesmos.

Os estudantes mais talentosos e disciplinados tornaram-se profissionais e o restante voltou para as carteiras das universidades. A formação desses novos profissionais, a despeito de seus dotes, não era muito diferente da dos antigos atores que pretendiam substituir. Aprendiam um pouco com uma antiga diretora, imitavam a entonação de um encenador estrangeiro ou de um colega de cena, num percurso semelhante àquele citado por Grande Otelo no primeiro capítulo deste trabalho.

A resposta da E.A.D. ao impasse pressentido, mas impossível de ser resolvido pelos amadores, já seria por si a primeira e grande contribuição para o desenvolvimento do moderno teatro brasileiro. Se outras escolas de teatro a antecederam, certamente não tinham objetivos pedagógicos que dessem conta do novo teatro, proposto na década de 40 pelos intelectuais do Rio e de São Paulo.

De maneira muito clara, quer em termos éticos quer estéticos, a E.A.D. nasceu para formar um novo homem de teatro.

Como vimos através do estudo de seu currículo, tratava-se, para ela, de engendrar um ator, com um corpo maleável, treinado nos requisitos técnicos básicos, a voz e o gesto, e dotado de uma cultura suficientemente aprofundada para poder entender e conscientemente realizar as grandes ações humanas imaginadas pelos principais dramaturgos de todos os tempos e lugares.

Tal como sucedera no caso de Stanislavski, Copeau ou Grotowski, não teria sido possível o ensinamento da E.A.D. sem uma ênfase muito especial na renovação moral do ator. Já anotamos, que a Escola, através de seu trabalho pedagógico que durava um mínimo de três anos, incutia, dia a dia e de maneira radical, em seus alunos, os princípios de uma disciplina bastante rígida que chegava às raias de um respeito quase religioso à arte que abraçavam.

O desprendimento de Alfredo Mesquita dos aspectos materiais relativos tanto ao econômico como ao sucesso e seu culto ímpar ao teatro eram o exemplo a ser seguido por todos aqueles que procuravam a E.A.D.

Como observamos, aliás, a disciplina foi sempre o principal legado creditado ao ensinamento da Escola paulista, segundo quase a unanimidade dos depoimentos de seus ex-alunos.

A seriedade desses propósitos, após alguns anos, já começava a ser reconhecida pela imprensa e crítica:

> Se alguém nos perguntar qual a instituição, em São Paulo, cuja morte acarretaria a frustração de nosso movimento teatral, responderia sem hesitar que é a Escola de Arte Dramática. [...] O demônio da fatalidade está sempre à espreita de todas as realizações artísticas brasileiras: assim no teatro, temos o perigo de ver as conquistas básicas da renovação teatral rapidamente assimiladas pelos novos criando assim uma "fórmula" tão estática e superficial como a do antigo teatro brasileiro embora em moldes de gosto mais refinado. [...] A atmosfera, tão facilmente entusiasta, dos meios artísticos brasileiros tende a fazer de cada um de nós um gênio, um mestre, uma medalha de ouro, o melhor, o maior, impelindo-nos, quase inestimavelmente, para a aposentadoria. [...] É a tentação da gloriazinha. Contra ela ergue-se validamente uma instituição tão anônima, coletiva, anti-individualista e quase ascética, como a E.A.D. onde o aluno deixa praticamente o nome e o sobrenome fora da porta e o professor abre mão de suas vaidades profissionais para voltar à atmosfera difícil e perigosa do experimentalismo [1].
>
> Já não se pode medir o que deve o teatro em São Paulo a essa Escola sustentada quase que exclusivamente pelo idealismo silencioso e absolutamente sério de seu diretor. A decidida elevação do nível intelectual e artístico da parte mais moça do nosso quadro de atores, e que se deve justamente ao rigoroso e acertado ensino da Escola, está auxiliando a colocar o nosso teatro num nível internacional. É injusto pensar que este resultado é devido somente à Escola, mas ninguém negará que uma grande parte, a maior talvez, desse esforço no que toca ao teatro paulista, tenha de ser atribuído a ela [2].

Antonio Candido afirmava, em 1956:

> Estamos ainda no começo, é verdade, dependendo de poucos homens e muitas circunstâncias. O que devemos a um Ziembinski ou a um Franco Zampari é enorme e a falta de gente como eles ainda compromete a situação. O primeiro pode ser tomado como símbolo da nova concepção do espetáculo; o segundo das modernas condições da realização do espetáculo. Mas há a terceira componente: a preparação do ator. [...] Daí a importância da formação metódica do ator profissional. [...] A Escola de Arte Dramática de São Paulo corresponde, a meu ver, à terceira componente da renovação do espetáculo, ao lado da direção e da produção. A leitura do seu relatório — que suscita o presente comentário — é algo edificante (Candido, 14/11/1956).

Na época do décimo aniversário da E.A.D., Sábato Magaldi concluía:

> Não se pode pensar hoje em teatro sério sem longo aprendizado que forneça as bases para a realização de espetáculos maduros, considerados dentro da vida orgânica da arte cênica. O aperfeiçoamento do teatro bane inevitavelmente a improvisação cujo alcance é sempre menor do que o estudo articulado. Como se almeja um repertório de qualidade, sem preparo suficiente para torná-lo assimilável? A Escola de Arte Dramática propôs-se ensinar os novos atores a compreender e a exprimir peças de maior ambição literária (Magaldi, 7/6/1958).

Para uma reflexão crítica a respeito da contribuição ética e estética dos ensinamentos da E.A.D. ao teatro brasileiro moderno, temos que confrontá-los com os grupos profissionais que se sucederam na evolução da arte cênica brasileira nos anos 50 e 60. Há, neste sentido, um consenso entre os críticos de que o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, formam a espinha dorsal do desenvolvimento da cena profissional contemporânea em nosso país. No eixo Rio-São Paulo, onde o profissionalismo pôde ser exercido com maior constância e eficácia, somos também favoráveis a esta opção, visto que os outros grupos significativos, formados durante a época (1948-1968), se originaram, em parte, dos grupos amadores referidos e, em maior número, dos grandes atores do Teatro Brasileiro de Comédia, que se tornaram, posteriormente, empresários.

---

[1] Ruggero Jacobbi, em *Folha da Noite*, São Paulo, 7/11/1953 (transcrito no relatório do sexto ano letivo da E.A.D.).

[2] "A Escola de Arte Dramática de São Paulo", *O Tempo*, São Paulo, 23/10/1955 (transcrito no relatório do oitavo ano letivo da E.A.D.).

Em termos éticos, talvez tenha sido a E.A.D. a melhor concretizadora do saneamento moral pretendido pelos modificadores da cena nacional da década de 40. Por suas características peculiares, pôde levar mais longe o pretendido afastamento do comercial e do êxito fácil do que os grupos profissionais que, em última análise, eram obrigados a esperar o retorno de seus investimentos através da bilheteria.

Esteticamente, veremos em detalhes, que seu ensinamento e produção puderam acompanhar e até se colocar à frente da evolução de nossa arte cênica dos anos 50. Na década de 60, entretanto, começaram a aparecer algumas dificuldades de adaptação de seus atores, até que, nos meados daquele decênio, a Escola viu-se diante de um processo que a distanciava, em boa parte, das novas experiências de vanguarda empreendidas pelo teatro profissional.

Fundado cinco meses após o advento da Escola de Arte Dramática de São Paulo, pelo industrial Franco Zampari[3], o Teatro Brasileiro de Comédia e a Escola encamparam quase que a mesma postura estética perante a arte do teatro. A trupe profissional foi, por algum tempo, a principal assimiladora dos atores egressos da E.A.D.

> O grupo, formado no começo por amadores, logo se profissionalizou, dentro do esquema obrigatório na época: entregue à direção artística de um encenador estrangeiro.
>
> No início da década de 50, o T.B.C., verdadeiro novo-rico do teatro, reuniu o maior número de talentos que já pisaram simultaneamente um palco brasileiro:

---

[3] "É simples o que me fez criar o T.B.C. Cheguei ao Brasil, vindo da Itália, em dezembro de 1922. Sempre trabalhei como engenheiro. Em 48, pertencendo à organização de 10 fábricas, pude sentir que, o que parecia empreendimento louco, logo se justificava, em virtude do progresso imenso do país. Amante do palco, desde os 17 anos, notei com tristeza que o meio teatral brasileiro era precário, não obstante o esforço heróico de alguns homens e grupos. Entre eles, achavam-se em primeiro plano Os Comediantes e, em São Paulo, o grupo de Alfredo Mesquita. Decidi fundar um grupo amador e orientei a transformação de uma garagem na rua Major Diogo, 311, num teatrinho de 365 lugares, com palco de grande profundidade, mas infelizmente pouca altura. Foi fundada a Sociedade Brasileira de Comédia, sem objetivo de lucro e cujo fim estatutário é o desenvolvimento da arte teatral no país. Recebi o apoio de alguns amigos. O êxito da iniciativa foi tão grande que decidi transformar o conjunto em profissional, para dar-lhe base mais sólida" (Franco Zampari citado em Guinsburg e Vargas, 1984, p. 239).

> para uma sala de quatrocentos lugares, existia um elenco estável de trinta figuras — quase todos os valores da nova geração.
>
> Certa vez, revezaram-se nas montagens quatro encenadores estrangeiros, contratados especialmente no exterior. Desencantados com as sombrias perspectivas européias do após-guerra, esses artistas procuravam no Brasil um recanto pacífico para trabalhar (Magaldi, s.d., p. 195).

A relação entre a Escola de Arte Dramática e o Teatro Brasileiro de Comédia, dessa maneira, iniciou-se de maneira orgânica e completa, pois o grupo profissional nasceu, praticamente, da junção dos conjuntos amadores, um dirigido pelo fundador da E.A.D. e o outro dirigido pelo professor de história do teatro daquela instituição, Décio de Almeida Prado.

Formar atores para o T.B.C. era aliás um dos objetivos iniciais da E.A.D., segundo palavras do próprio Alfredo Mesquita, Era uma espécie de ideal acalentado e, muitas vezes, concretizado por vários alunos nos primeiros anos de vida da Escola. Como uma espécie de reforço a tais objetivos, seis meses depois de fundado, a Escola paulista se transfere para o segundo andar do prédio onde se instalou o T.B.C. e, ali, as duas instituições iriam conviver por alguns anos, também fisicamente unidas. As posteriores mudanças da E.A.D. para a rua Maranhão e depois para a avenida Tiradentes não mudarão, como veremos, essa relação.

Os alunos da E.A.D. assistiam assídua e gratuitamente a todos os espetáculos do T.B.C. e, por vezes, em suas horas de folga, aos ensaios daquele grupo profissional. Como se isso não bastasse, não foram raros os espetáculos da Escola apresentados no palco principal do teatro criado por Franco Zampari, apresentações essas que, por vezes, até se converteram em temporadas, como foi o caso de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em 1956.

Por outro lado, os atores e diretores do T.B.C. freqüentavam amiúde a Escola de Arte Dramática de São Paulo, fazendo parte de suas bancas de exames, preparando cenas, tornando-se professores, proferindo ciclos de conferências, usando sua biblioteca, tomando sua famosa sopa ou simplesmente andando por seus corredores [4].

Na verdade, praticamente todos os diretores estrangeiros pertencentes ao T.B.C. deram aulas, dirigiram ou preparavam cenas para os exames dos alunos da E.A.D. [5].

---

[4] Cacilda Becker era, das atrizes do T.B.C., uma das presenças mais constantes na E.A.D. Segundo Rodrigo Santiago, após todas as suas viagens ao exterior, ela visitava a E.A.D., trazia para a instituição um novo livro e falava aos alunos sobre o teatro que havia visto nos países por onde passou. O mesmo ator relatou que uma das coisas mais importantes da Escola era o intenso e estreito contato com os mais importantes profisionais da época. (Rodrigo Santiago, entrevista aos alunos da Universidade de Mogi das Cruzes).

[5] Foram professores da E.A.D. os seguintes diretores do Teatro Brasileiro de Comédia: Ruggero Jacobbi, Alberto D'Aversa (inicialmente apenas professor da E.A.D.), Antunes Filho, Gianni Ratto, Maurice Vaneau. Deram cursos extracurriculares ou ajudaram a preparar cenas: Adolfo Celli, Luciano Salce e Ziembinski.

Dessa maneira, quando muitos dos alunos, após terminado o curso, adentravam os palcos do grupo profissional paulista, em grande parte já eram bastante conhecidos por seus futuros diretores e, mais ainda, já haviam trabalhado com eles, o que facilitava sobremaneira seus novos desempenhos.

Como conseqüência direta dessa troca de experiências, as duas instituições acabaram incorporando elementos muito similares, principalmente quando o grupo profissional pôde encenar textos mais ligados a um teatro de nível cultural. Para se ter uma idéia dessa semelhança, anotamos cerca de trinta montagens onde E.A.D. e T.B.C. usaram autores comuns[6].

Apesar de grandes semelhanças, a Escola de Arte Dramática contou também com objetivos particulares e próprios que criavam pontos de afastamento em relação ao elenco de Franco Zampari, devendo-se assinalar na Escola paulista inúmeras encenações de autores brasileiros, clássicos e vanguardistas. Tais produções, dificilmente, uma companhia profissional, mesmo com um projeto como o T.B.C., poderia ter realizado na época.

As diferenças óbvias dos objetivos de um grupo estruturado profissionalmente e de um educandário fizeram com que este último procurasse soluções alternativas e, por vezes, bastante criativas de produção, que o preparou melhor para conviver com futuros conjuntos menos ricos do que o T.B.C.

A Escola também não precisou enfrentar um dos problemas geradores da crise que atingiu o grupo profissional, ou seja, o surgimento dentro de seu elenco dos atores-vedetes, fenômeno que pretendia combater. Tais comediantes

> ao invés de dividir com outros colegas os principais papéis [...] preferiram tornar-se chefes de companhia, acumulando também a função de empresário, que, apesar dos riscos, se anunciava mais promissora que o trabalho assalariado. Formaram-se sucessivamente, dos quadros do Teatro Brasileiro de Comédia, a Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Cia. Tônia-Celli-Autran, o Teatro Cacilda Becker e o Teatro dos Sete. Maria Della Costa, que passou também pelo T.B.C., construiria em São Paulo a sua casa de espetáculos (Magaldi, s.d., p. 191).

Tais companhias passaram também a suprir-se de atores formados pela E.A.D., visto que carregavam, em seus objetivos, a estética e os princípios éticos do grupo que as originou.

> [...] O T.B.C. converteu-se, no seu tempo e na ótica que lhe era própria, em centro privilegiado do fazer teatral no país. Mais ainda, sendo o que foram suas

---

[6] Os autores comuns encenados pela E.A.D. e pelo T.B.C. foram os seguintes: Abílio Pereira de Almeida, Jean Anoilh, Tennessee Williams, Jean Cocteau, Eugene O'Neill, William Soroyan, Carlos Goldoni, Jean-Paul Sartre, Anton Tchekhov, Luigi Pirandello, G. Kaufman, João Bethencourt, Ugo Betti, Jorge Andrade e Garcia Lorca.

> propostas e seus proponentes diretos e indiretos, para o seu palco se encaminharam inevitavelmente, em busca de materialização cênica, idéias e reivindicações desenvolvidas nos anos 40 e até aquele momento dispersas e confusas que correspondiam em boa parte aos anseios do movimento de renovação e modernização do teatro brasileiro. E na medida em que logrou dar-lhes realidade em cena, ele mudou tão profundamente a nossa prática e nossa vida teatral que gerou, além de vários grupos formados por atores do T.B.C. que seguiram pelas trilhas artísticas lá desbravadas, elementos importantes do movimento teatral que em subseqüência se lhe contrapôs radicalmente, em nome de outra estética e outra ideologia da arte cênica (Guinsburg e Vargas, 1984, p. 236-7).

O Teatro de Arena de São Paulo que, em termos de importância, sucederia o T.B.C., deve sua origem à Escola de Arte Dramática, pois foi em seu âmbito que o aluno José Renato, futuro fundador do grupo, encenou, pela primeira vez no país, um espetáculo usando esse espaço. A perspectiva lhe foi aberta exatamente dentro do clima informal existente entre professores e alunos da E.A.D.

Décio de Almeida Prado nos relatou que, após as aulas, principalmente das primeiras turmas, era comum professor e alunos dirigirem-se a pé a um bar, na rua Xavier de Toledo, onde eram servidos, por preços módicos, chope e salsichas. Foi nesse ambiente pouco acadêmico que falou pela primeira vez sobre um artigo da revista *Theatre Arts,* parte do livro de Margo Jones, publicado, depois, sob o título *Theatre-in-the-round,* em que se narram os pressupostos e a história do Theatre 50, criado pela encenadora em Dallas, no verão de 1947.

José Renato tinha uma curiosidade muito grande e, como lia inglês, pediu o livro emprestado, resultando dessa leitura uma experiência de encenação na escola da rua Maranhão, quando escolheu, para exercício no estilo, *Um demorado adeus,* de Tennessee Williams. Após essa montagem, professor e alunos defenderam juntos, em um congresso sobre arte cênica, no Rio de Janeiro, uma tese que versava sobre as vantagens de tal espaço, principalmente para se fazer um teatro com poucos recursos (Décio de Almeida Prado).

Segundo essa tese, a arte cênica tornar-se-ia acessível para um público até então ausente. O teatro poderia, de um lado, caminhar até o público distante e, de outro, o custo da produção seria muito mais barato, o que tornava a oferta mais plausível para o espectador de renda menor. Sobre as diferenças estéticas do teatro tradicional ressaltaram os resultados da experiência americana.

Em 1953, quando José Renato saiu da E.A.D., resolveu aplicar os conceitos de sua própria tese e fundou, junto com os colegas Geraldo Mateos, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana, uma companhia permanente — o Teatro de Arena. A estréia da nova trupe se deu com a encenação de *Esta noite é nossa,* de Stafford Dickens, no dia 11 de abril de 1953, no

O demorado adeus, de Tennessee Williams. Dir.: José Renato, 1951. Geraldo Mateos e Armando Paschoal (arq. A. Paschoal).

A sina do barão, de João Bethencourt. Dir.: José Renato, 1952, Palco do Teatro Santa Isabel, Recife. José Renato, Floramy Pinheiro, Celeste Jardim e Rosires Rodrigues (arq. Floramy Pinheiro).

Museu de Arte Moderna, que funcionava no edifício dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. O ineditismo da forma de comunicação teatral, nesse novo espaço, levou Décio de Almeida Prado a fazer uma preleção inicial, de dez minutos, para que o público entendesse o evento. Para os alunos da Escola paulista, o Teatro de Arena passou a ser mais uma opção interessante para aplicar o que haviam aprendido. Segundo Mariângela Alves de Lima, na época, o

> T.B.C., que se alimentava em parte dos quadros da E.A.D., não podia absorver a totalidade dos novos atores. Trabalhava com um elenco permanente, esforçando-se para obter uma constância de quadros de atuação e uma unidade de estilo. Havia uma fertilidade na produção de espetáculos, mas isso não correspondia necessariamente a um mercado de trabalho amplo para novos atores (*Dionysios,* 1978, n. 24, p. 33).

Dentro da E.A.D., alguns jovens alunos já iniciavam uma identificação maior com a nova estética. Foi o caso de Miriam Mehler que, convidada pelo T.B.C., acabou optando por integrar-se ao núcleo do Teatro de Arena[7]. Na verdade, a diferença de estilo proposto pelo Teatro de Arena, em seus primórdios, não comprometia em nada, a forma de ensinar na Escola. Pelo contrário, acostumados com a pobreza de suas próprias produções, ambientavam-se perfeitamente nesse novo grupo, que possuía também um repertório variado à maneira da Escola e do próprio T.B.C. Certas traduções usadas no Arena também eram assinadas por Esther Mesquita e o próprio Alfredo orientou e dirigiu alguns espetáculos dentro do grupo nascituro[8]. Assim como já acontecera em relação ao T.B.C., as experiências do Arena eram discutidas nas salas de aulas da E.A.D.

A Escola, por seu lado, oferecia professores para os cursos rápidos ministrados dentro do novo teatrinho, da rua Theodoro Baima. É o caso das colaborações prestadas por Décio de Almeida Prado e de Sábato Magaldi, sem dúvida, os principais críticos paulistas em 1957.

Se, desse ponto de vista, existia uma perfeita integração entre a Escola e o grupo jovem, de outro, a criação de cursos cada vez mais freqüentes dentro do Arena, passou a diferenciar, pouco a pouco, o que ambos imaginavam ser a preparação de um futuro homem de teatro. Segundo depoimentos de Maria do Carmo Bauer Fontana e Miriam Mehler, eram constantes, por essa época, frases como: “Esqueça o que você aprendeu na E.A.D.”.

---

[7] Miriam Mehler disse que seus parentes e amigos estranharam muito a opção na época, pois o ideal de todos era que ela fosse para o T.B.C. ... uma espécie de TV Globo, naqueles tempos.

[8] Alfredo Mesquita não perdoava o fato de José Renato ter viajado para o Rio de Janeiro e deixado, por algum tempo, o Teatro de Arena sob seu cuidado, sem maiores avisos.

Na verdade, aos poucos, ia surgindo no Arena, principalmente após a vinda de Augusto Boal e dos membros politizados do Teatro de Estudante de São Paulo (como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho), a idéia de que o grupo também deveria funcionar como uma espécie de escola que, evidentemente, ocuparia o espaço até então preenchido inteira e satisfatoriamente apenas pelo educandário de Alfredo Mesquita.

A partir de então, o Arena continuou a recrutar parte de seu elenco na E.A.D., porém, com uma diferença básica: exigia que tais atores sofressem certas adaptações, segundo a nova visão. Fundamentalmente, desde o sucesso de *Eles não usam black-tie,* de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, o Arena deixa de encenar um repertório incaracterístico, e a representação pela representação cedia lugar a uma definição mais precisa de gênero e de intenção do texto.

A partir daquele ano, o Teatro de Arena tornou-se um dos baluartes do movimento nacionalista e os diretores estrangeiros do T.B.C. bem como seu repertório passaram a ser ali duramente criticados.

A E.A.D., por seu lado, continuou a ser uma escola de professores e repertórios diversificados, pois sempre objetivou formar atores que se ajustassem a um tipo de teatro profissional, do qual o Arena ia, aos poucos, se afastando.

As adaptações que os atores da E.A.D. deveriam fazer para se integrarem ao jovem grupo, incluíam também a postura perante o teatro, visto que, no Arena, a função social e política da arte cênica passava a ser entendida como principal componente dos espetáculos.

Segundo Mariângela Alves de Lima, a mudança de interpretação no Teatro de Arena não estava só na evidente mudança temática. Sem nenhuma preocupação de estilo na composição das cenas, os atores desses primeiros anos procuravam a verdade do personagem. Nas fotos dos espetáculos do Arena, a expressão facial era intensa, enquanto os movimentos de corpo pareciam ainda tímidos, resumidos às necessidades da ação. O clima quase trágico era perfeitamente compreensível se fosse levado em consideração o repertório do grupo (Lima, 1985, p. 43).

Inteligente e sensível às modificações, Alfredo Mesquita, contrariando sua própria ideologia, trouxe para suas classes a experiência de Augusto Boal. Os novos textos surgidos no seminário de dramaturgia, feito pelo elenco profissional, passaram a ser discutidos na Escola e, em 1959, seria implantado na E.A.D., aos domingos, um seminário de dramaturgia, dirigido também por Augusto Boal.

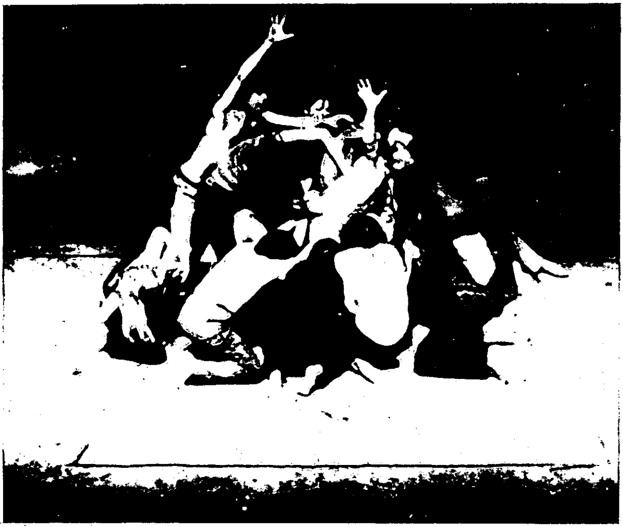
Apesar dos ajustes exigidos para se integrarem ao mais importante grupo jovem de São Paulo, os atores formados pela E.A.D. possuíam ótimas condições para ajudarem o núcleo de Teatro de Arena a concretizar seus principais objetivos, pois na Escola haviam assimilados as bases fundamentais necessárias para tal: a ênfase no teatro de equipe sempre a serviço da cultura.

Através da abertura para novos atores e de sua variada produção, o Teatro de Arena de São Paulo acabou absorvendo boa parte dos atores egressos da E.A.D. Por ali passaram: José Renato, Jorge Fischer Júnior, Emílio Fontana, Floramy Pinheiro, Luís Eugênio Barcelos, Francisco de Assis, Xandó Batista, Celeste Jardim, Nelson Xavier, Juca de Oliveira, João José Pompêo, Miriam Muniz, Lysia Araújo, Sílvio Zilber, Assumpta Peres, Ruy Nogueira, Luís Nagib Amary, Cláudia Gennari, Eloy de Araújo, Yara Amaral, Aracy Balabanian, Luís Serra, Umberto Magnani, Rodrigo Santiago e Miriam Mehler.

O outro grupo significativo, na década de 60 foi o Teatro Oficina de São Paulo. Essa trupe, que percorreu um caminho bastante original na época poderia ter assimilado perfeitamente, até 1966, os atores formados pela E.A.D., visto que suas montagens refletiam, de certa maneira, o típico teatro de repertório diversificado feito pelo T.B.C. ou pela Escola paulista em suas montagens públicas, acrescido apenas de uma preocupação que ora pendia para o social, ora para o existencial. No Oficina, até a referida data, a cultura brasileira e o homem brasileiro sempre eram espelhados de um modo indireto, adaptado, como reflexo de uma cultura e um homem estrangeiro. Primeiro, a tentativa de encontrar nossa realidade na visão da sociedade americana, através de autores como Clifford Odets ou Tennessee Williams (por sinal, o americano mais encenado no T.B.C. e na E.A.D.), depois, por meio da cultura russa, com a montagem de Gorki e Kataiev e, finalmente, por intermédio da visão de mundo de Max Frisch, um dramaturgo de língua alemã. O mesmo que dissemos a respeito da perspectiva cultural, podemos dizer a respeito das técnicas teatrais, que, por mais bem feitas e felizes que possam ter sido as adaptações à nossa realidade, tratava-se, de uma maneira ou de outra, de procurar concretizar com perfeição o "realismo" do Teatro de Arte de Moscou ou refletir o "estilo épico" das montagens do Berliner Ensemble. Não foi essa a crítica mais veemente que se fez ao Teatro Brasileiro de Comédia, ou seja, a de importação da cultura e técnica europeizante?

Se pouquíssimos atores formados pela E.A.D. passaram pelo Teatro Oficina de São Paulo, dentre os quais lembramos os nomes de Miriam Mehler, Francisco de Assis e Rodrigo Santiago (o último em *Roda viva,* uma montagem independente), foi por motivos diferentes. O grupo Oficina possuía algumas características muito peculiares, que o impediam de dar oportunidade a atores saídos de uma escola de teatro (a exceção aconteceu na montagem de *Roda viva,* quando José Celso recrutou alunos ainda não

Não se sabe como, de Luigi Pirandello. Ex-alunos da E.A.D. — Jorge Fischer e Floramy Pinheiro trabalhando no Teatro de Arena de São Paulo (arq. E.A.D.).



Prometeu acorrentado, de Ésquilo. Dir.: Emílio Di Biasi, 1969.

formados de uma escola carioca; entretanto, o caso não serve de exemplo, visto que nada do que aprenderam, foi utilizado no espetáculo: ao contrário, deviam destruir tudo quanto haviam assimilado anteriormente).

O Oficina era uma companhia, por natureza, mais fechada em si mesma, com um núcleo de atores que permaneceu quase o mesmo desde sua profissionalização, em 1961, até 1968, data-limite do nosso presente estudo, e cada espetáculo funcionava para seus integrantes como verdadeira escola de teatro. Acrescente-se também o fato de que comparada aos grupos anteriores a produção quantitativa do Oficina foi muitíssimo reduzida.

Se, apesar de algumas adaptações, os alunos formados pela E.A.D. puderam se integrar sempre aos melhores grupos de teatro profissional brasileiro, foi porque continuava a prevalecer neles uma atitude de afastamento do puro comercialismo, em favor de uma disciplina até certo ponto rigorosa, para a realização de um teatro de mensagem cultural, e porque o respeito ao texto dramático, entendido como o principal elemento formador do espetáculo teatral (o ponto de apoio estético que norteou a fundação da E.A.D.), continuou sendo a base das encenações feitas pelas mais importantes companhias profissionais de São Paulo, até os meados da década de 60. Na verdade, os alunos da Escola estavam preparados para ser atores, na acepção ampla da palavra, isto é, com toda a variedade estilístico-teatral que ela implica.

A arte cênica brasileira, até aquele momento, refletia, com maiores ou menores adaptações, a tendência que predominou no teatro europeu a década de 50:

> A arte, mais leve e sutil, de fazer faiscar todas as facetas de um belo texto, de explorar todos os seus recursos intelectuais (o sentido...) e emocionais (a música, a poesia...). Valorizado pelo dispositivo cênico abstrato de Vieux Colombier, o ator auxiliado por objetos sugestivos ou simbólicos, era incumbido da missão de projetar o texto, de fazê-lo vibrar e viver (Roubine, 1982, p. 50).

Como vimos, da mesma maneira que aconteceria no Brasil nos anos 40, essa espécie de "textocentrismo"[9] foi uma conseqüência direta do confronto com o teatro europeu do século XIX, que deturpava a idéia do dramaturgo em favor do ator-vedete e de um complacente decorativismo do palco. Além de evidentemente ter inspirado os formadores do famoso teatro do Cartel (com exceção de Baty) francês, o ideal da melhor realização do texto encontraria adeptos em outras partes da Europa, visto que a troca de experiências entre os intelectuais era intensa e todos praticamente se opunham ao mesmo tipo de teatro. Stanislavski, por exemplo, sem dúvida até hoje, um dos principais sistematizadores da arte do comediante, sempre entendeu que um bom espetáculo seria decorrência direta de um texto de qualidade (pelo menos até seu "método das ações físicas"), e não foi por acaso que aceitava os conselhos e o veto de Dantchenko (possuidor de profunda cultura literária) para as produções do Teatro de Arte de Moscou.

---

[9] O termo é de Jean Jacques Roubine.

Na verdade, a realidade do teatro russo contra a qual Stanislavski se contrapunha era semelhante à do teatro francês de *boulevard* e nada mais lógica a valorização enfática do novo repertório, justamente por oposição ao repertório de má qualidade encenado pelas companhias antigas.

> Tratava-se de uma abordagem abrangente e exaustiva da representação no teatro. A peça era naturalmente entendida como sendo em primeira e principal instância o texto escrito. Mas sua corporificação no palco já era vista como um todo orgânico em que, polarizados pela ação dramática, se concertavam e se integravam no verbal, fulcro dos demais, os diferentes elementos mímicos, pictóricos e musicais (Guinsburg, 1985, p. 39).

É interessante de se anotar, como prova do valor creditado ao dramaturgo que, atacado por Tchekhov, por ter deturpado sua peça *O jardim das cerejeiras,* Stanislavski se defendeu, proclamando sua fidelidade às indicações cênicas do autor russo e não lançou mão de seus direitos de liberdade de encenação[10].

Mesmo Jean Vilar que, no Teatro Nacional Popular Francês, procurava uma comunicação maior com o público em geral e, portanto, afastava-se de qualquer intelectualismo, proclamava após a Segunda Guerra Mundial:

> O criador, no teatro, é o autor na medida em que contribui com o essencial. Quanto às virtudes dramáticas e filosóficas de sua obra são de tal ordem que não nos concedem nenhuma possibilidade de criação, ainda assim nos sentimos, após cada representação, seus devedores (Jean Vilas, citado por Roubine, 1982, p. 52).

Se, em alguns países, existiam indicações, e até algumas experiências concretizadas, que reformulariam o princípio do primado do texto (Meyerhold na Rússia, por exemplo), elas, entretanto, ainda não haviam sido assimiladas totalmente pelos principais centros teatrais europeus e, muito menos, pelo teatro brasileiro.

Do lado de cá, até a década de 60, os grupos profissionais utilizavam, aperfeiçoavam ou até tentavam inventar técnicas que não passavam de meios de visualizar, materializar ou encarnar situações e personagens de um dramaturgo.

---

[10] Comentava Jacó Guinsburg que... "Na época esta alegação seria considerada uma blasfêmia".

No T.B.C., tal postura era mais ou menos óbvia, visto que fazia parte de sua bandeira de renovação; entretanto, uma das primeiras oposições a seus ideais, encetada pelo Teatro de Arena, se configuraria de maneira mais clara com o advento de um texto dramático, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Não podemos também nos esquecer de que a visão social e nacionalista do jovem grupo se aprofundaria, exatamente depois da realização de um seminário de dramaturgia, evidenciando, dessa maneira, que a grande renovação feita pelo Teatro de Arena se fundamentou, principalmente, na revelação de novos dramaturgos brasileiros.

Sábato Magaldi assim se expressa sobre a política do Teatro de Arena:

> O ano de 1960 marcou ainda a estréia, às segundas-feiras, no Arena, de um novo autor: Lauro César Muniz. Apresentaram-se dele *Os anjos censurados,* sob a direção de Antonio Ghigonetto: *Minha esposa, o outro e eu,* sob a direção do autor e *O santo milagroso,* sob a direção de Roberto Rocha Coelho. As montagens estiveram a cargo do Grupo Equipe Paulista de Teatro e de Os Farsantes. [. . .] Somando-se aos lançamentos do Arena os de outros elencos, que encenaram, por exemplo, *O pagador de promessas,* de Dias Gomes (T.B.C.), *A falecida* e *Boca de ouro,* de Nelson Rodrigues (respectivamente Teatro do Rio e Ziembinski) e *Virtude e circunstância,* de Clô Prado, . . . *Em moeda corrente do país,* de Abílio Pereira de Almeida e *Morte e vida severina,* de João Cabral de Melo Neto (Teatro Cacilda Becker), foi possível ao crítico Décio de Almeida Prado afirmar, em *O Estado de S. Paulo,* de 8 de janeiro de 1961, que "desde que se iniciou a renovação do teatro paulista, 1960 foi o primeiro ano em que os originais brasileiros despertaram maior interesse que os estrangeiros, junto à crítica como ao grande público". Estava plenamente vitoriosa a política empreendida pelo Arena (Magaldi, 1986, p. 41-3).

A evolução estética do Teatro Oficina também não fugiu à regra e ela só foi possível através da inflexão que deu à dramaturgia. Vamos verificar, analisando o roteiro do grupo, que todas as fases foram marcadas pelo encontro com dramaturgos diferenciados: como amadores, receberiam influência da obra de Jean-Paul Sartre; na primeira fase profissional, assimilariam a cultura contestatória americana através de Clifford Odets ou Tennessee Williams; posteriormente, aprofundariam o domínio artesanal do realismo com *Pequenos burgueses,* de Gorki, e até mesmo enriqueceriam a cena brasileira através da descoberta da dramaturgia de Oswald de Andrade, com a encenação de *O rei da vela.*

A ênfase maior na dramaturgia influenciaria também os principais críticos brasileiros que, em seus comentários, quase sempre se iniciavam pela análise das propostas do texto dramático e, no fim, conferiam se o espetáculo enriquecia ou fazia perfeita justiça ao trabalho do dramaturgo, e todo o realce dado ao trabalho cênico fluía dessa adequação[11]. Em geral, a crítica passou a ser exercitada pelos renovadores da década de 40 ou pelos que foram formados por sua visão.

---

[11] Ver principalmente as críticas publicadas em Almeida Prado. 1964.

Se o texto era o parâmetro principal da evolução teatral, ninguém foi mais audaciosa do que a E.A.D., durante a década de 50. Como vimos, através de seu processo de ensino, os alunos aprendiam a interpretar, tendo como base os textos dos mais instigantes autores da história do teatro. Se o Teatro de Arena conseguiu que o autor nacional obtivesse, temporariamente, a confiança da crítica e do público, a E.A.D., não deixou de, por certo, contribuir para tanto, graças às suas seis dezenas de encenações de peças brasileiras. Se o Oficina descobriu a perplexidade existencial de Tennessee Williams, na década de 60, a E.A.D. já a descobrira juntamente com o T.B.C. através de várias encenações, na década de 50. Comprova ainda a sintonia da E.A.D. com o teatro europeu, suas descobertas dramatúrgicas. Na França, especificamente, também foi a época do lançamento de vários autores importantes para a história do teatro.

Em resumo, seria muito difícil aquilatar até que ponto a E.A.D. teria influenciado ou recebido influências do teatro profissional, em sua primeira década de existência. É certo, entretanto, que ambos navegavam no mesmo barco ou em barcos paralelos e, a despeito de algumas críticas isoladas, a E.A.D. foi sempre celeiro de atores para o teatro profissional, cinema e televisão, lá onde esses canais se revestiam de maior expressão, ou seja, no eixo Rio-São Paulo.

O "textocentrismo" das produções da Escola de Arte Dramática de São Paulo, ao mesmo tempo que ajudou a colocá-la na vanguarda do teatro brasileiro da década de 50 seria uma das causas de seu primeiro ponto de afastamento da cena profissional, na década de 60.

Inspiradas em Meyerhold e Piscator, as teorias de Brecht chegaram ao Brasil por volta de 1960 e passaram a influenciar política e esteticamente o Teatro de Arena de São Paulo. Mais importante do que o aspecto ideológico de seu teatro, Brecht iria mostrar aos realizadores brasileiros que o texto teatral deveria ser um processo aberto para servir à idéia do autor do espetáculo.

> Não é por acaso que Brecht é, ao mesmo tempo, teórico, autor teatral e encenador e que se apodera, se for o caso desviando-as completamente do seu sentido original, das obras de Sófocles ou de Shakespeare (Roubine, 1982, p. 63).

Bertolt Brecht, mediante essa espécie de dessacralização do texto original e de seu comportamento pessoal, submetendo seus escritos à prova dos ensaios, mudando-os constantemente no contato direto com os atores, influenciou de tal maneira nossos diretores que começou a mudar a cara do teatro brasileiro, a partir da década de 60, assim como já havia ajudado a renovar o teatro europeu na década de 50.

A verdade é que a intervenção do diretor na obra do dramaturgo abre um espaço criativo para a linguagem do espetáculo. Não se trata mais da concretização do texto de um dramaturgo ausente do processo de elaboração do fenômeno teatral, mas da criação de uma nova linguagem na qual o diretor ou atores se transformam em autores.

O Teatro de Arena já cogitava em montar uma peça de Brecht no ano de 1961; entretanto, os reflexos mais claros de suas idéias começaram a aparecer na fase chamada de nacionalização dos clássicos, quando grandes dramaturgos da história do teatro vieram a ser encenados, segundo a visão do grupo.

Boal assim explica sua adaptação da *Mandrágora*, de Maquiavel:

> A *Mandrágora*, em nossa versão, foi feita não como uma peça acadêmica, mas como esquema político ainda hoje utilizado para a tomada do poder. O poder, na fábula, era simbolizado por Lucrécia, a jovem esposa guardada a sete chaves, mas mesmo assim acessível a quem a queira e por ela lute — sempre que se lute tendo em vista o fim que se deseje e não a moral dos meios que se usam (Augusto Boal citado em Magaldi, 1986, p. 53).

A intervenção diretorial no texto abriu espaço na encenação, para que o grupo mostrasse o autor, segundo sua versão. Ainda nessa linha, *O noviço*, de Martins Penna foi atualizado e adaptada a peça *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, tendo sido totalmente modificada, no terceiro ato.

Posteriormente, o Arena responderia cenicamente ao golpe militar de 1964 com a apresentação do *Tartuffe*, de Molière, que fugia de afetações estilísticas (geralmente usadas nas montagens de clássicos) na busca de um diálogo franco e objetivo com o público.

Como conseqüência dessas adaptações, em 1955, o grupo começou a criar seus próprios textos. *Arena conta Zumbi* foi concebido, à maneira de Brecht, num trabalho conjunto de autores, diretores, atores e músicos. A cristalização dessa experiência seria a formulação de um esquema de encenação, chamado sistema coringa, que exigia a intervenção do diretor. Na Europa, tempos antes, Planchon também formulara um sistema de criação do espetáculo, partindo das mesmas idéias de Bertolt Brecht. O mesmo espaço intervencionista aberto para Augusto Boal seria também assimilado por José Celso, diretor do Grupo Oficina, por ocasião de um longo estágio, em 1965, no Berliner Ensemble.

Sintonizada com a vanguarda internacional, a história do teatro brasileiro na década de 60 começaria a ser feita pela aventura, fundamentada na pesquisa da linguagem do espetáculo e no posicionamento crítico em relação à situação do país.

Os alunos egressos da E.A.D. integraram em parte esse teatro mas, dentro da instituição, continuavam a aprender seu ofício, através da abordagem interpretativa das situações propostas pelo dramaturgo.

Ao lado da inquietação irreverente dos principais grupos profissionais, o academismo de suas produções ficaria ainda mais evidenciado pelas encenações, dentro do estilo específico, de seis clássicos, em 1965. No ano seguinte, a E.A.D., sintomaticamente, fez apenas duas montagens e, em 1967, encenava Abílio Pereira de Almeida, o autor brasileiro mais montado pelo T.B.C.

O clima dentro da E.A.D., como já vimos, começava a mudar. As críticas mais contundentes que os alunos faziam à Escola, eram decorrência direta do sucesso do Oficina e do Arena, que os fascinava. As presenças de Eugênio Kusnet e Augusto Boal eram requisitadas para reger a disciplina de interpretação. A principal alegação era a de que Alfredo Mesquita não gostava do método "stanislavski" e nem do "distanciamento brechtiano", pois se referia sempre a tais estilos com certa ironia (Jefferson Del Rios, entrevista a Maria Thereza Vargas).

A carta enviada por um grupo de professores a Alfredo Mesquita, em fevereiro de 1967, tinha um item que impunha uma total mudança no processo de montagem da E.A.D. José Celso Martinez Corrêa, o diretor *enfant terrible* do teatro brasileiro da época, seria o responsável pela cadeira e deixava bem claro que "não se pensaria na montagem de textos já escritos e completos".

Se, esteticamente, a E.A.D. e o teatro profissional se desencontravam, eticamente ainda contavam com muitos pontos de aproximação. A postura política perante a arte cênica não rompia com os valores cultivados pela E.A.D., ao contrário, estava muito próxima da tentativa de mudança do ser humano pela cultura, pretendida por Alfredo Mesquita, e muito longe do teatro puramente comercial contra o qual o fundador da Escola se havia insurgido. Através de discursos cênicos muito diferentes, ambos usavam o teatro para mostrar a viabilidade de relações humanas harmônicas dentro de um universo social mais justo.

A filosofia humanística de Alfredo Mesquita norteadora da pedagogia para o ator, abria horizontes em direção ao teatro político. Afinal, para os engajados, não deixaria de haver uma valorização das grandes ações modificadoras encetadas pela razão do homem civilizado.

O primeiro responsável pela quebra com a ética cultural estabelecida, graças ao movimento renovador dos amadores da década de 40, foi o Grupo Oficina, em 1967, com a encenação de *O rei da vela.* José Celso, naquele momento, se propôs a desafiar tanto a crítica quanto os que foram formados, em termos estéticos e sociais, pelo melhor teatro que se fez no país ou seja:

> Os compensados do Teatro Brasileiro de Comédia, a frescura da Commedia dell'Arte de interpretação, o russismo socialista dos dramas piegas do operariado, e o "joana-darquismo" dos shows festivos de protesto (José Celso, citado em Silva, 1981, p. 61).

A partir daí, o Oficina iria tentar incorporar, se bem que de maneira crítica, tudo aquilo que a E.A.D. junto com os amadores e o T.B.C. haviam criticado, ou seja, a "chanchada", a "revista" etc. Em resumo, tratava-se de afastar o ator de um domínio apenas artesanal da interpretação, tão trabalhado na E.A.D., revalorizando-se o talento intuitivo dos atores do passado. Dulcina, Procópio e Dercy Gonçalves são citados agora nominalmente, por esses comediantes, como seus novos inspiradores. Queriam agora pesquisar a maneira espontânea de representar desses atores, que se aproximava mais da irreverência que perseguiam. Da mesma forma, procurava-se destruir o teatro cultural e entravam na corrente da contracultura.

José Celso proclamava, em 1967:

> Mais importante do que uma peça bem pensante e ultra bem-conceituada, cheia de verdades estabelecidas, é uma peça inventiva e confusa, que excite o sentido estético do público. O sentido da eficácia do teatro hoje é o da guerrilha teatral, da anticultura, do rompimento com todas as grandes linhas do pensamento humanista (Id. ibid.).

O rei da vela, entretanto, seria apenas o embrião de um processo que desembocaria na encenação de *Roda viva,* de Chico Buarque de Holanda, onde José Celso incorporaria à direção a função autoral do texto, ao mesmo tempo em que passaria da contestação intelectual e grotesca, para a provocação direta e para o ataque físico à platéia. O espetáculo pretendia sacudir o espectador de sua letargia, arrancá-lo do comodismo. Para tanto, não se devia hesitar mesmo diante de um tratamento de choque, fazendo-o engolir sapos e jibóias, na base da "porrada". Para esse tipo de acontecimento, de nada adiantava a formação dada ao ator pela E.A.D. O talento do ator começava agora a ser medido por sua coragem, de enfrentar a platéia, pela abertura ao "desbunde".

Um dos mais antigos professores da E.A.D., Paulo Mendonça, chegou a recusar um convite para ver *Roda viva.* Alfredo Mesquita, após assistir à versão artaudiana de *Cemitério de automóveis,* de Arrabal, dirigido por Vitor Garcia, declarou publicamente não ter mais nada em comum com os caminhos do teatro brasileiro[12].

Dentro da Escola de Arte Dramática de São Paulo, a crise era alimentada pelo fator econômico e pelo afastamento ideológico e estético do teatro profissional mais instigante feito no país. Em 1968, enquanto fazia uma encenação de *Dorotéia,* de Nelson Rodrigues, com Heleny Guariba e uma montagem de *O relicário,* de Coelho Netto, os alunos invadiram a

---

[12] Lembro me, quando aluno de Alfredo Mesquita na ECA, do momento em que ele, em classe, após ter visto no dia anterior *Cemitério de automóveis,* ter dito, exatamente, o seguinte: "Eu não tenho mais nada em comum com o teatro que se faz hoje em dia".

Escola. Era agressão física inimaginável para Alfredo Mesquita, um homem que acreditava, antes de tudo, na transformação do ser humano pela cultura.

Um ano depois, no palco da Escola de Arte Dramática de São Paulo, via-se uma cena onde se notava um amontoado de corpos que se contorciam e se engalfinhavam. Tratava-se de uma encenação um tanto quanto artaudiana de *Prometeu acorrentado,* de Ésquilo... Alfredo Mesquita, entretanto, já se retirara de cena. Aquela não era mais a sua Escola.

Se a audácia da pesquisa estética e a irreverência ideológica do teatro internacional na década de 60 (representado no Brasil, principalmente pelo Teatro Oficina) abriram perspectivas interessantes para a cena dos decênios seguintes, criaram algumas contradições difíceis de serem superadas. Como exemplo, podemos citar o propósito de se afastar da instituição teatral burguesa e a necessidade do retorno econômico, da bilheteria, para a sobrevivência do elenco. Esses impasses promoveriam grandes divisões dentro dos grupos, após o que alguns atores continuariam a fazer um teatro marginal e outros chegaram até a encabeçar os cartazes de espetáculos puramente comerciais. A identificação da Escola de Arte Dramática de São Paulo com a instigante aventura vanguardista da segunda metade dos anos 60 era praticamente impossível em virtude da contradição entre a oferta de trabalho representada pela maior parte do teatro profissional que continuava a fazer espetáculos nos moldes convencionais e a ausência de campo de trabalho no âmbito dos dois ou três grupos de pesquisa. Se isso não bastasse, a necessidade de criar uma espécie de laboratório de investigação da linguagem cênica diretorial estava longe dos propósitos de um curso de formação de atores, nos moldes propostos por Alfredo Mesquita.

Enquanto a bandeira do melhor teatro brasileiro mantinha as características básicas dos princípios que nortearam a renovação cultural da década de 40, o ensinamento da E.A.D. não apresentou distonia. Entretanto, desfraldadas outras bandeiras, a instituição paulista teve que continuar a ser fornecedora de atores maleáveis e que, portanto, pudessem se encaixar em muitos espetáculos profissionais, que em sua maioria não se constituíam em vanguarda [13].

---

[13] Para se ter uma idéia da importância quantitativa e qualitativa da participação de ex-atores da E.A.D., no panorama do teatro brasileiro no ano de 1968, veja-se a seguinte relação: José Renato (diretor, Grupo Opinião), Dina Lisboa (atriz, Teatro Popular de Arte), Gustavo Pinheiro (ator, Teatro Ruth Escobar), Alceu Nunes (ator, administrador, Cia. Nydia Lícia), Francisco Cuoco (ator, TV), Miriam Mehler (atriz, TV), Francisco Martins (ator, Teatro Oficina), Nelson Xavier (ator, Grupo Opinião), Ruthinéa de Moraes (atriz, TV), Assumpta Perez (atriz, Teatro Ruth Escobar), Lúcia Mello (atriz, Empresa Cláudio Petraglia), Odavlas Petti (ator, Grupo União), Miriam Muniz (atriz, Cia. Fernanda Montenegro), Sílvio Zilber (ator, Cia. Fernanda Montenegro), Ademir Rocha (ator, TV), Aracy Balabanian (atriz, TV), Carlos de Moura (ator, Grupo União), Edgard Gurgel Aranha

Na verdade, em virtude das contradições enunciadas e da opressão da censura política, o teatro dos anos 70 e 80 não continuaria as pesquisas formais e os propósitos ideológicos dos grupos da década de 60. Pelo contrário, a arte cênica brasileira começou, pouco a pouco, a impregnar-se de um forte comercialismo que, do mesmo modo, se afastaria dos princípios fundamentais do ensinamento da E.A.D. Provavelmente hoje ela enfrente problemas inerentes a todas as instituições que convivem com um teatro tão multifacetado. São poucas as escolas que têm a oportunidade de, durante quase vinte anos, concretizar, através de seu ensinamento, uma idéia de renovação aceita plenamente pelo melhor teatro profissional do país.

Sábato Magaldi nos disse que Alfredo Mesquita sempre sonhou em formar uma escola de teatro completa. Talvez por causa desse ideal, a ênfase cultural do ensinamento ministrado aos atores da Escola de Arte Dramática de São Paulo acabaria fazendo com que esta extrapolasse seus objetivos específicos, para suprir o teatro brasileiro em todas as áreas do conhecimento cênico [14].

Se os nomes que produziu, podem servir de atestado para o nível de suas lições, basta dizer que, além dos grandes atores, o curso de interpretação da E.A.D. daria ao teatro brasileiro, até 1968, os seguintes diretores: José Renato, Benedito Corsi, Emílio Fontana, Sílvio Zilber, Silnei Siqueira, Ruy Nogueira e Celso Nunes.

No campo da dramaturgia, cabe o grande destaque para Jorge Andrade, sem dúvida, um dos mais conseqüentes e talentosos escritores do teatro brasileiro.

Na crítica, nomes do porte de Jefferson Del Rios, Ilka Zannoto e Alberto Guzik.

(ator, Grupo União), Ricardo de Lucca (administrador, TV), Vanya Santana (atriz, Teatro de Arena), Lourdes de Moraes (atriz, Cia. Lélia Abramo), Creusa Carvalho (Grupo do Rio), Yara Amaral (atriz, Grupo União), Paulo Villaça (ator, Grupo União), Luiz Carlos Arutim (ator, Teatro Ruth Escobar), Sônia Guedes (atriz, Teatro da Cidade), Zanoni Ferritte (ator, Cia. A. Abujamra-A. Ghigonetto), Analy Alvarez (atriz, Teatro Popular de Arte), Bruna Fernandes (atriz, Empresa Cláudio Petraglia), Dilma de Mello (administradora, Teatro da Cidade), Antonio Petrin (ator, Teatro de Arena), Aníbal Guedes (ator, Grupo União), Antonio Natal (ator, Teatro da Cidade), Josias de Oliveira (ator, Cia. Lélia Abramo), Júlio Cesar Costa (ator, Teatro Dois Mundos), Mariclaire Brant (atriz, TV), Maura Arantes (atriz, Cia. Paulo Autran), Lilita de Oliveira Lima (atriz, Cia. Paulo Autran), Bri-Fioca (atriz, Grupo União), Cláudio da Veiga Luchesi (ator, Teatro Ruth Escobar), Oslei Delamo (ator, Teatro da Cidade).

[14] Apesar de não fazer parte dos propósitos de nosso trabalho, anotamos a criação, em 1961, dos cursos de cenografia, crítica teatral e dramaturgia, que funcionaram regularmente até 1967, quando passaram a ser oferecidos pela recém-criada Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo. Apesar da duração efêmera, tais cursos revelaram importantes nomes para o teatro brasileiro, como os de: Renata Pallottini, Lauro César Muniz, Moisés Baumstein, Nanci Fernandes, Maria Thereza Vargas, Elza Cunha de Vicenzo, Eudinir Fraga, dentre outros.

Os princípios básicos de seu ensinamento foram passados adiante por muitos de seus atores que abraçaram, esporádica ou permanentemente, a função pedagógica, como foram os casos de: Rodrigo Santiago, na Escola de Teatro de Belém; Paulo Villaça, no Sedes Sapientiae; Odavlas Petti, no Colégio Deux Oiseaux; Milton Baccarelli e Maria José Campos Lima, na Escola de Teatro de Recife; José Renato, na Escola de Teatro de Curitiba; Dorothy Leirner, Eudinyr Fraga, Rachel Araújo, na própria E.A.D.; Ruy Nogueira, no Teatro da Universidade Mackenzie; Jorge Andrade, no Ginásio Vocacional de Barretos e ECA; Alberto Guzik, Renata Pallottini e Elza Cunha de Vincenzo na ECA; Celso Nunes, na E.A.D., ECA e UNICAMP; Emílio Fontana, Sílvio Zilber e Miriam Muniz formaram seus próprios cursos e, hoje, dirigindo a E.A.D., está o ex-aluno Cláudio Luchesi.

Como se isso não bastasse, são seus ex-professores, como Sábato Magaldi, Clóvis Garcia, Jacó Guinsburg, Renata Pallottini e Elza Cunha de Vincenzo, que formam hoje a principal massa crítica do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Por tudo o que foi dito, não temos dúvida de que uma reflexão crítica sobre o moderno teatro brasileiro ficaria incompleta sem uma referência explícita à contribuição fornecida pela Escola de Arte Dramática de São Paulo que reafirmaremos a seguir, resumidamente, enfatizando os seguintes pontos:

- realização da primeira e mais conseqüente sistemática, objetivando a formação de um ator novo, para integrar o moderno teatro brasileiro, iniciada através das renovações pretendidas pelos amadores da década de 40;
- manutenção, com extremo rigor, dos principais conteúdos das referidas propostas inovadoras, ou seja, a idéia do teatro de equipe em detrimento do vedetismo e o afastamento do comercialismo na busca do espetáculo cultural;
- dignificação da profissão do comediante como conseqüência do referido rigor ético;
- democratização do palco, permitindo o acesso de jovens pertencentes a classes sociais menos privilegiadas;
- extrapolação, através da complexidade de seu ensinamento no campo da interpretação, fornecendo subsídios ao teatro brasileiro, na área de direção, dramaturgia, crítica teatral e ensino;
- riqueza cultural e aprofundamento de seus conteúdos programáticos comparada aos melhores cursos universitários, apesar de ter sido uma escola de nível colegial;

- pioneirismo da experimentação prática de seus professores, na descoberta de exercícios para o adestramento vocal e corporal dos alunos-atores;
- introdução, no Brasil, da experiência didática de vários nomes importantes da arte cênica internacional, como a dos diretores europeus em geral;
- encenação do melhor repertório até hoje produzido no país, enriquecendo o teatro brasileiro pela introdução de autores clássicos ou vanguardistas;
- oportunidade a vários jovens autores brasileiros de realizarem a primeira experiência de palco;
- condições práticas e intelectuais para as pesquisas iniciais que redundariam na fundação, por seus alunos, do Teatro de Arena de São Paulo, que por sua vez foi responsável pela orientação dos caminhos cênicos e ideológicos do Teatro Oficina em sua origem amadora;
- através da incorporação da E.A.D. à USP, foi que a Universidade pôde iniciar, em 1967, seus cursos de Teatro usando, para tal, parte de seu corpo docente, biblioteca, figurinos e, sobretudo, a sua tradição de ensinamento;
- a conversão de seus alunos e professores nos primeiros pós-graduados do teatro brasileiro;
- finalmente, sem exagero e sem qualquer pretensão, não poderíamos deixar de lado a própria existência deste trabalho, fruto inegável da tradição de estudos de teatro que a E.A.D. legou à Universidade de São Paulo.

Quem hoje quiser conhecer a Escola de Arte Dramática de São Paulo terá muita dificuldade em localizá-la, pois ocupa um pequeno bloco adaptado, no meio dos grandes prédios das várias faculdades e institutos da Cidade Universitária. Na verdade, o local não é sequer exclusivo, mas dividido fraternalmente com o Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes. Ela continua pequena como sempre foi, o que levou, certa vez, Décio de Almeida Prado a endossar a opinião de que "small is beautiful". Os grupos amadores que a antecederam e as trupes profissionais que com ela conviveram durante seus primeiros vinte anos, já não mais existem. Numa de suas salas, junto a restos de materiais cenográficos, amontoados em prateleiras ou no chão, encontram-se papéis, relatórios, fotos e manuscritos empoeirados que contam sua história. "Seu" Sabiá ainda está por lá e também a professora Leila Coury, desde 1951. Duas de suas salas, um pouco maiores, transformam-se em espaços teatrais novos durante as montagens. A platéia, sempre nas arquibancadas, que mudaram tantas vezes de lugar, até o limite da imaginação dos cenógrafos... suas tábuas, entretanto, são sempre as mesmas e invariavelmente rangem com o peso do público. A E.A.D. continua pobre. De uma de suas janelas vislumbra-se a construção de um teatro de verdade, talvez para 1988 ... ou 1989.

Nenhum cartaz de identificação em sua porta. Nas paredes pichadas uma frase, escrita em letras garrafais, destaca-se das demais... "atores descartáveis!".

Ao cair da noite, depois da condução difícil, começam a chegar os alunos-atores para as aulas, algumas delas ministradas por ex-alunos. A sopa gratuita já não existe, agora são os quitutes "mata fome", vendidos a preços módicos por Dona Maria. Antes das aulas, os alunos conversam, comem e contam suas emoções, numa espécie de corredor mais largo, que serve de passagem para o outro lado do prédio, enquanto olham, através da parede envidraçada, o jardim interno, hoje transformado numa espécie de horta comunitária, para ajudar na alimentação dos funcionários menos graduados da Universidade de São Paulo.

O currículo da E.A.D. ainda é composto de um tripé básico: teoria, fundamentos técnicos e a interpretação propriamente dita.

Aos poucos, um por um, os alunos abrem seus armários de aço e colocam a malha de trabalho sugerida por Dalcroze, no início do século.

No vazio da Cidade Universitária, quem quiser achá-la poderá aguçar os ouvidos para o som que dela emana, proveniente dos exercícios de dicção ou dos gritos, sussurros e risadas das emoções do desempenho de seus alunos.

No meio da escuridão que cai sobre a Cidade Universitária (e que escuridão!), suas luzes certamente chamarão a atenção de alguém que por ali passar e, se esse passante for curioso o suficiente, poderá aproximar-se sem medo e olhar por suas janelas, para ter o privilégio de observar alguns jovens realizando, com todo o rigor e respeito, um estranho e mágico ritual, que consiste na ação frenética, difícil e maravilhosa de dar vida a personagens imaginários... um ritual que se iniciou em 1948, numa das pequenas salas emprestadas por um externato, presenciado pelo talento inspirador da primeira professora, a atriz Cacilda Becker e... pelos olhos azuis, determinados e esperançosos de um homem chamado... Alfredo Mesquita!

APÊNDICE

Currículos dos professores citados neste livro, na época em que lecionaram na E.A.D. [1]

Aída Slon

Formada pelas Escolas de Mme. Smirnova e Boris Romanoff. Egressa da Escola Nacional de Danças. Pertenceu ao corpo de baile do Teatro Colón. Dirigiu o grupo de danças de Beth-Llieser, em Tel-Aviv. Ditou cursos de iniciação plástica para os atores do Teatro O'hel e no Seminário de Estudos Superiores, de Jerusalém. Contratada, em 1957, pela Cultura Artística de São Paulo, para dirigir o ballet daquela organização. Montagens: *Rebelião,* de Prokofieff; *O processo,* de Werner Egk. Estreou, em 1958, no Teatro Municipal: *Variações Goldberg,* de J. S. Bach (primeira audição); *Concerto para violino e orquestra,* de E. Bloch. Colaborou com o Teatro da Juventude, de Júlio Gouveia, apresentando o poema de J. N. Bialek: *A cidade do extermínio,* numa idealização de dança, narração, música e percussão.

Alberto D'Aversa

Nascido na Itália, foi professor de filosofia e letras da Universidade Católica de Milão; diretor diplomado pela Academia de Arte Dramática de Roma. Diretor de várias companhias italianas, entre as quais a Torriere — em tournée pela América do Sul — Pisu, Palmere, Pilotto etc. Colaborou no teatro grego de Siracusa. Foi assistente de 15 fitas no cinema, passando depois a dirigir doze filmes. Contratado para dirigir 7 filmes na Argentina, exerceu vastíssima atividade teatral como diretor de todos os teatros de Buenos Aires. Fundou o Instituto de Arte Moderna. Dirigiu o Teatro Nacional de Comédia, o Teatro Lírico, no Colón. Dirigiu por 4 anos o teatro J.F.T., em iddish. Ensinou no Seminário Dramático e, em 1935 foi nomeado professor de estética na Universidade de La Plata.

Entre seus espetáculos importantes: *Mistério medieval,* de anônimo; *Arlequim, servo de dois patrões,* de Goldoni; *Três irmãs,* de Tchekhov; *Antígone,* de Anouilh; *Caprichos de Mariana,* de Musset; *J. G. Barkmamm,* de Ibsen; *Hedda Gabber,* de Ibsen; *Casa de bonecas,* de Ibsen; *Mercador de Veneza,* de Shakespeare; *Sonho de uma noite de verão.* Foi Diretor de edição da Editora Anhembi. Publicou numerosos artigos e contos no *O Estado de S. Paulo* e em *Anhembi,* sendo ainda autor de um livro sobre a evolução do conceito de tragédia. Na Escola de Arte Dramática, onde lecionou por vários anos, foi professor de história do teatro do 1.º e 4.º anos. Em 1956, participou, em Bombaim, do I Congresso Mundial de Teatro, promovido pelo Instituto Internacional do Teatro, de cujo centro brasileiro foi o primeiro secretário.

---

[1] Fonte: Relatórios Anuais da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Alfredo Mesquita

Formado pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e aluno do curso de história universal do professor Cornaert e de literatura francesa do prof. Garric na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de São Paulo. Publicou o primeiro livro de contos em 1933, época em que principiou a fazer crítica dramática n'*O Estado de São Paulo*. Desde muito cedo interessou-se por teatro, especialmente pelo francês, tendo escrito sua primeira peça, em 1934, *A Esperança da Família*, extraída de um conto que dava nome ao livro acima citado. Em 1935 e 1937 cursou a Sorbonne, o Collège de France e a École du Louvre, em Paris. Seguiu ainda o curso de Louis Jouvet no Théâtre de l'Athenée e o de Gaston Baty no Téâtre de Montparnasse. Em São Paulo foi o fundador da Livraria Jaraguá, um dos fundadores da revista *Clima* e o fundador e diretor artístico do Grupo de Teatro Experimental, em que dirigiu: *À quoi rêvent les jeunes filles*, de Alfred Musset (1942); *À sombra do mal*, de Lenormand (1943); *Fora da barra*, de Sutton Vane; *Heffeman*, de sua autoria (1944); *Os pássaros*, de Aristofanes (1945); *A bailarina solta no mundo*, de Carlos Lacerda (1945); *O improviso do G. T. E.*, de sua autoria (1945); *As alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare (1946) e *À margem da vida*, de Tennessee Williams (1948). São obras teatrais de sua autoria: *A esperança da família*, levada, em 1936, por Procópio Ferreira,, no Teatro Boa Vista; *Em família*, premiada no concurso do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo; *Granfina, Retours*, em francês, *Os priâmidas, Neblina* inédita. Escreveu ainda três fantasias: *Noite de São Paulo* (1936); *Casa assombrada* (1938); *Dona Branca* (1939), e dois libretos de ballet: *A Infanta de Castela*, com música de Ravel (1942) e o *Bailado das lendas brasileiras*, com música de Souza Lima (1942).

Antunes Filho

Cursou o Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fundador do Teatro da Juventude. Assistente, no Teatro Brasileiro de Comédia, dos diretores: Ziembinski, Adolfo Celli, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi. Fundador e diretor artístico do Pequeno Teatro de Comédia. Como bolsista do governo italiano estudou no Piccolo Teatro de Milão. Na Europa freqüentou também os grupos: Berliner Ensemble, Workshop e Planchon.

Dirigiu: *Week-end*, de Noel Coward (para o Teatro Íntimo, de Nicete Bruno); *Diário de Anne Frank*, de Goodrich e Hackett; *Alô... 36-5499*, de Abílio P. de Almeida; *Pic-nic*, de William Inge; *Plantão 21*, de Sidney Kingsley; *As Feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller; *Sem entrada e sem mais nada*, de Roberto Freire (todas para o Pequeno Teatro de Comédia); *Yerma*, de Garcia Lorca; *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade (ambas para o Teatro Brasileiro de Comédia). Dedicou-se também à televisão, organizando e dirigindo teleteatros e programas culturais.

Chinita Ullmann

Nasceu em Porto Alegre. Com 15 anos de idade, foi para a Europa, onde durante anos fez estudos de música, pintura e bailado. Estudo dança expressionista em Dresden com a grande Mary Wigman, que revolucionou toda coreografia moderna. Como membro do corpo de baile da mestra, tomou parte em grandes excursões artísticas. Com seu *partenaire* Carleto Thiben, primeiro bailarino do Scala de Milão, percorreu toda a Europa, a Argentina e o Brasil. Entre as *tournées*, dedicou-se ao estudo do bailado clássico e folclórico. Em 1932, fixou-se em São Paulo, onde abriu seu curso de dança. Entre suas alunas, figuram nomes como Marília Franco, Paulina Goddard, Edith Pudelko. Percorreu o Brasil, desde o Rio Grande do Sul até o Amazonas e voltou a apresentar-se na Europa. Entre suas coreografias conhecidas em São Paulo, destacam-se *Dança Macabra*, de Saint Saens, *A longa estrada*, de Franck, Bailados do *Sonhos de uma noite de verão*, de Mendelsohn. *Quatro Amazônicos*, de Mignone e *Sonata*, de Hindemith, que considera seu melhor trabalho coreográfico no gênero abstrato musical.

Clóvis Garcia

Iniciou-se no movimento de renovação teatral de São Paulo, em 1948, participando dos primeiros espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia. Fundador, juntamente com Evaristo Ribeiro, do Grupo de Teatro Amador. Fundador da Federação Paulista de Amadores Teatrais. Iniciou-se como cenógrafo no Grupo de Teatro Amador, tendo, logo a seguir, colaborado, nesse campo, com os grupos universitários e companhias profissionais (Armando Couto, Nicete Bruno, Graça Mello, Sérgio Cardoso-Nydia Lícia). Professor de história de teatro, do Departamento de Teatro do SESI, em São Paulo. Crítico teatral da revista *O Cruzeiro* (1911-1958) e jornal *A Nação* (1963-1964). Diretor do Serviço Nacional de Teatro, em 1961. Ex-presidente da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Foi membro do Conselho Mundial de Teatro e da Comissão Estadual de Teatro. Membro convidado do Júri Internacional das II, III e IV Bienais de Artes Plásticas de Teatro, em São Paulo.

Décio de Almeida Prado

Formado pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (1938) e pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (1941), curso de verão, na Universidade de Carolina do Norte, Estados Unidos (1941). Professor de Filosofia do Colégio Universitário (1940-44) e do Colégio Presidente Roosevelt. Diretor do Grupo Universitário de Teatro. Redator da revista *Clima* (1941-1944). Crítico teatral de *O Estado de S. Paulo.*

Dorothy Leirner

Formada pela Escola de Arte Dramática em 1958. Atuou profissionalmente no Teatro Brasileiro de Comédia, Pequeno Teatro Popular, Teatro da Cidade de São Paulo, Teatro de Esquina. Estudou ballet moderno com Otto Wergberg, Yanka Rudska, Chinita Ullmann e Vera Kumpera; mínimica, com Isabelle de la Sabière; aperfeiçoamento vocal, com Maria José de Carvalho; interpretação (método de Stanislavski), com Eugênio Kusnet, no Teatro Oficina. Curso de "Stagecraft and acting", no Britsh Drama League, em Londres, como bolsista do Conselho Britânico. Curso de "Period movement", com a professora Miss Belinda Quiery, em Londres. Participou do espetáculo *Teatro futurista,* organizado pelo Prof. E. Bizzarri. Assistente de direção, na peça *A cozinha.*

Donald Robinson

Nasceu em Montello (Estados Unidos). Recebeu um "bachelor of science degree". e um "master of art degree", da Universidade de Wisconsin. Cursa atualmente a mesma Universidade, preparando-se para obter o diploma de Doctor of Philosophy.

Trabalhou em *Le malade imaginaire, Luz de gás, Murder in the Cathedral, Tio Vania, O crítico, Viagem a Jerusalém, Caesar e Cleopatra, My heart's in the highlands.* Dirigiu: *Vestido de noiva, Nossa cidade, Life with father, Days without end.*

Elizabeth Eagles

Graduada pela Universidade de Toronto, Canadá, em terapia ocupacional. Estudou ballet com Martha Grahan, Jean Erdman, seguindo também curso do Metropolitan Opera School of Ballet, em Nova York. Participou do Grupo de Xavier Francis, no México e, profissionalmente, atuou com o Grupo Moderno de Saskatoon e o Vancouver Modern Dance, onde participou de pesquisas em torno de trabalhos com música eletrônica. Como atriz, trabalhou no Vancouver Theatre e no Actors Workshop (Method School of Acting — London). É assessora de terapia ocupacional da Organização Mundial de Saúde (ONU).

Gaston Granger

Nasceu em Paris, em 1920, e cursou a École Normale Supérieure e a Sorbonne. Licenciado em filosofia e em matemática. Em 1945, lecionou no Liceu de Dijon e na Faculdade de Letras de Dijon e no Liceu de Marseille. Em 1946-1947, foi adido de pesquisas no Centro Nacional de Pesquisa Científica. Professor de lógica e estética na cadeira de filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Gianni Ratto

Nascido em Milão, Itália, a 27 de agosto de 1916, tendo estudado e cursado: Liceu Artístico, Universidade, Faculdade de Arquitetura e o Centro Experimental de Cinematografia — escola de direção. Apesar de sua formação artística ser autodidata, todavia deve-a em parte:

1) ao arquiteto Mário Labô, de Gênova, que foi seu mestre e guia nas artes figurativas e arquitetura; 2) no teatro; a Gordon Craig e a Pietro Sharoff (este por sua vez, aluno de Stanislavski); e 3) no cinema, a Luigi Chiarini, Umberto Barbaro e Alessandro Blasetti.

Ocupa-se de teatro e cinema desde 1932, então com a idade de 16 anos. Após uma interrupção de oito anos devido à Segunda Grande Guerra, onde serviu como oficial, primeiramente, e depois como "partigiano", reiniciou suas atividades em 1946, tendo realizado daí para cá cerca de 130 espetáculos (todos documentados).

Para companhias de prosa, 50 espetáculos; para teatros estáveis: em Milão no Piccolo Teatro, 38 espetáculos; em Gênova, no Piccolo Teatro, 7 espetáculos; em Florença, no Piccolo Teatro, 1 espetáculo; para teatros líricos: em Milão, no Teatro Scala, 17 espetáculos; em Florença, no Comunale, 1 espetáculo; em Roma, no Opera, 2 espetáculos, para teatro de revista (em vários), ao redor de 10 espetáculos, para teatro ao ar livre; em Florença, Veneza e S. Miniato, 3 espetáculos; para outras formações e atividades, vários espetáculos menores.

Participou e colaborou na fundação dos seguintes teatros estáveis, na Itália; o Piccolo Teatro de Milão; o Piccolo Teatro de Genova; e o Piccolo Teatro de Florença.

Foi, por dois anos, vice-diretor cênico do Teatro Scala, de Milão. Trabalhou com os seguintes diretores: Giorgio Strehler, Guido Salvani, Carl Ebbert, Adolfo Celli, Vito Pandolfi, Luciano Lucingnani, Mario Landi, André Barsacq, Mario Frigerio, Erbert Graf, Vittorio Gassman, Sergio Tofano, Pietro Shoroff, Orazio Costa, Geraldo Guerrieri, Ettore Giannini, Giannini Galloni e outros.

Trabalhou com os seguintes coreógrafos: Boris Romanoff, Aurélio Millos, Dino Cavallo, Ghisa Geert, Rosita Lupi, Njota Injoca, etc.

Desenvolveu suas atividades também como: pintor, redator, publicista, conferencista, etc.

Possui uma belíssima e vasta bibliografia (livros, jornais e revistas) relativa à sua atividade de homem de teatro.

Uma grande parte dos espetáculos por ele realizados, foram exportados da Itália, com grande êxito, para os seguintes países: Suíça, Bélgica, Alemanha, França, Dinamarca, Suécia, Noruega, Inglaterra, Brasil (Carosello Napoletano), Uruguai e Argentina.

Atividades depois de sua chegada ao Brasil: fundação e direção do Departamento de Teatro do Museu de Arte de São Paulo. Direção Artística do Teatro Maria Della Costa, realizando como diretor e cenógrafo: *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh; *Uma pulga atrás da orelha*, de J. Feydeau; *A moratória*, de J. Andrade; *A ilha dos papagaios*, de S. Tofano; e, como cenógrafo, *Mirandolina*, de C. Goldoni.

Fora do T.M.D.C., dirigiu, para o Teatro Municipal do Rio a opera *Zazá*, de Leoncavallo (direção e cenários).

No Teatro Brasileiro de Comédia, contratado como diretor, realizou, também como cenógrafo: *Eurídice*, de J. Anouilh e *Nossa vida com papai*, de Lindsey e Crouze.

Como cenógrafo, no Rio, realizou no Teatro Copacabana, para os Artistas Unidos: *Les dialogues des carmelites*, de Bernanos.

Além disso exerce atividades como: conferencista, cursos sobre teatro e escreve artigos, etc.

Gilda de Mello e Souza

Curso secundário no Colégio Stafford (1934); curso complementar no Colégio Universitário (1936); curso de filosofia na Universidade de São Paulo (1939); curso de didática na Universidade de São Paulo (1940); doutoramento em ciências sociais, na Universidade de São Paulo; licenciada em filosofia, diplomada em didática, doutora em ciências; assistente da 2.ª cadeira de sociologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo; professora de estética na E.A.D. Publicou contos e artigos na revista *Clima*, na revista *Brasileira de Poesia* e *A moda no século XIX*, ensaio de sociologia estética, São Paulo, 1952. Traduziu *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, *Convite de Baile*, de Jean Anouilh e *Arte e sociedade*, de Roger Bastide.

Gilda Müller

Estudou com Tâmara Capeller. Formada pela Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Participou da temporada de Harold Lander, em 1962, naquele teatro. Como integrante do Corpo de Baile, participou das seguintes temporadas: Vaslav Veltchek, Nora Kovak e Istvan Rabovsky, William Dollar, Les Étoiles du Ballet de l'Opéra de Paris. Aluna de Tatiana Leskova, participou dos seguintes espetáculos montados por ela: *Os presságios, Les sylphides, Suite en blanc, Paquita, D. Quixote, Pássaro azul, Gisela, Gaité parisienne, Aprendiz de feiticeiro, Rondó caprichoso, Copelia, O galo de ouro*, etc. Em 1956, participou da temporada lírica do Teatro Municipal de São Paulo. Nesse mesmo ano, dançou como primeira bailarina, naquele teatro: *Sonata, D. Quixote* e *Sonho de amor.*

G. Thomaz

Nasceu em Budapest — Hungria. Cursou a Academia de Arte Dramática de Budapest: direção e cinematografia. Foi assistente do Teatro Nacional Húngaro na direção das seguintes peças: Imre Madach: *Tragédia do homem*; C. Simonow: *A questão russa*; M. Vorosmarty: *Csongor e Tunde*; M. Gorki: *Jegor Bulichow e os outros*; Shakespeare: *Sonhos de uma noite de verão*; Pristley: *Esquina perigosa*. Em 1947 organizou e foi diretor artístico do Teatro de Estudantes, de Budapest. Nesta organização, trabalhos de exames, com ex-alunos da E.A.D. e, em clubes e outros empreendimentos particulares, dirigiu entre outras: Shaw: *O discípulo do diabo*; Pristley: *Um inspetor nos procura*; Wild: *A importância de ser prudente*; Hoffmanstahl: *Tolo e a morte*; B. Balazs: *Castelo do Barbazul*; Karinthy *Tragediazinha do homenzinho*; F. Molnar: *O diabo* e *O Lobo*; *Tartuffe*, de Molière, etc.

Foi assistente de G. Radvanyi, diretor de *Em qualquer parte da Europa*, em seus filmes e montador de vários outros. Assistente de diretor no Teatro Municipal de Lucerna, Suíça, na peça de Kleist: *Das Katchen von Heilbronn.*

Guilherme de Almeida

Nasceu em Campinas, Estado de São Paulo, no dia 24 de julho de 1890. Bacharelando-se em direito em 1912, quatro anos depois ingressava na carreira jornalística, passando a fazer parte da redação d'*O Estado de S. Paulo*. Aí, em 1917, cedendo à instância de seu amigo Amadeu Amaral, publicou, impresso nas oficinas do grande órgão, seu primeiro livro de versos, *Nós*. O êxito literário desse volume de estréia, animando o jovem poeta, provocou a longa série que constitui a sua volumosa obra poética, cerca de trinta e cinco volumes. Em 1928, era Guilherme de Almeida, eleito para a Academia Paulista de Letras, na vaga deixada por seu pai, cadeira n.° 22, sob a invocação de João Monteiro. Dois anos mais tarde, vinha ele suceder a Amadeu Amaral na Academia Brasileira de Letras, ocupando a poltrona n.° 15 de que é patrono Gonçalves Dias e fundador Olavo Bilac. Em 1932, participando ativamente da Revolução Constitucionalista, como soldado raso do Batalhão da Liga de Defesa Paulista, foi preso e exilado, passando na Europa cerca de um ano.

Haydée Bittencourt

Formada em língua e literatura inglesa pela Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, língua e literatura francesa, pela Alliance Française, língua e literatura espanhola pela Câmara Mexicana. Bolsista do Institute of International Education, no Departamento de Teatro da Universidade de Washington, em Seattle (1953). Cursou a Royal Academy of Dramatic Art, Inglaterra (1954). Colaboradora dos grupos amadores: Teatro dos alunos da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, Grupo de Teatro do SESC, Curso Infantil do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Grupo de Teatro Amador, Play Reading Group. Companhias profissionais: Teatro Paulista de Câmara, Teatro Paulista de Comédia, Pequeno Teatro de Comédia. Atuou como diretora no Grupo Permanente de Teatro, em Londrina (1959), Jovens Independentes (1959), Companhia Brasileira de Comédia (1960). Atuou em vários elencos na televisão. Comissionada pela CET, organizou o Teatro do Estudante da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

Heleny F. Telles Guariba

Curso de filosofia, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo e um curso com Roger Planchon, na França.

Hugo Mattos

Iniciou a prática de esgrima, em 1936, no Clube de Regatas Tietê, tendo como mestre Aníbal Marcondes do Amaral e Frederico Moreira. Completou seu aprendizado com o uruguaio Antonio Caballero. Diplomado pela Escola de Educação Física da Força Pública do Estado. Fundador da sala de armas do E.C. Banespa. Entre as várias provas vencidas, destacam-se: 1.ª Eliminatória do Torneio para Noviços (1939), Campeonato Brasileiro por Equipes (1941), Torneio em Homenagem aos Mestres (1942), Torneio Felipo Corridoni (1945), Torneio Sílvio Magalhães Padilha (1951), terceiro lugar nos Jogos Pan-Americanos (1951), Buenos Aires.

Lavínia Viotti

Nasceu em São Paulo e fez seus estudos musicais nessa mesma cidade. Estudou piano primeiramente com sua mãe, Emília Abranches Viotti, depois com Raimundo de Macedo, Alice Serva e Tatiana Braunwieser. Fez o curso de análise musical com Furio Franceschini e estudou canto com Lotte von Lusting-Prean. Começou sua carreira de concertista, em 1927, e desde então vem realizando recitais em sua cidade natal, nas principais capitais do país e no interior. Na Argentina, realizou concertos em Buenos Aires e em cidades do interior. No ano de 1951, durante o Congresso Internacional de Música Moderna, em Darmstadt e em Frankfurt am Main, na Alemanha, ilustrou duas conferências, uma sobre música brasileira e outra sobre música sul-americana, com exemplos ao piano. Escreveu um livro de poesias. Tem traduzido vários livros do alemão e do italiano e poesias de Goethe, Heine, Klemens Brentano, Christian Morgenstern, etc. Escreveu vários contos infantis e outros.

Na época em que foi professora da E.A.D., este era o currículo resumido da prof.ª Tatiana Braunwieser: foi examinada e diplomada, em 1952, pela Comissão Examinadora Federal em Assunto Pedagógico da Academia Musical de Praga (Tchecoslováquia) em piano, e todas as matérias de teoria musical. Formou-se depois em canto com a prof.ª Henriqueta Varatassi, aluna da célebre prof.ª Marchesi. Após ter dado concertos de piano na Europa: a) como solista, b) a dois pianos com seu prof. Félix Petyrek e c) em música de câmara com seu marido Martin Braunswieser. Veio em 1928 a São Paulo, fixando aqui sua residência, dedicando-se a concertos na capital, no interior e em outros Estados e ao magistério. Em 1950, editou um importante livro didático, de sua tradução para o vernáculo, de Leiner-Gieseking: *Como devemos estudar piano?*.

Leila Coury

Licenciada em filosofia, letras clássicas e português pela Faculdade de Filosofia Sedes Sapientiae de São Paulo. Inspetora Federal do Ensino Secundário. Professora de português e latim do Colégio Visconde de Porto Seguro.

Luís de Lima

De 1943 a 1946, aluno do Conservatório Nacional de Lisboa; professores: Dr. Gino Saviotti e Carlos de Sousa. Em 1944, aluno de Ortega y Gasset (curso de estética do teatro). Em 1946, um dos atores fundadores do Primeiro Teatro de Ensaio, em Lisboa. Em 1947 e 1948, como bolsista do governo francês, foi aluno-ouvinte do Conservatório Nacional de Arte Dramática de Paris (cursos de Louis Jouvet, Pierre Renoir e Henri Rollan), e aluno da Faculdade de Letras de Paris (filosofia e estética) e do Instituto de Ciências Políticas. Em 1950, encenador, cenógrafo e intérprete do drama surrealista *Les Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, no Festival de Salzburgo. Em 1950, estudo na Alemanha sobre a dança expressionista e sobre a mímica, com H. Kreutzberg. Em 1950, contratado pela Companhia Marcel Marceau, onde criou o "alfaiate" no mimodrama *O capote*, de Gogol, no Studio des Champs-Elysées. Em 1951, co-encenador e intérprete de uma pantomima inspirada no conto *Alice no país das maravilhas*, na televisão francesa; instrutor de arte dramática (mímica) no Festival Internacional da Juventude Européia, realizado em Loreley (Alemanha); intérprete do papel de "Bernardo", no filme de H. G. Clouzot, *Le Salaire de la peur*. Em 1952, contratado como mímico por Etienne Decroux para interpretar o papel de "fotógrafo" na pantomima *Les petits soldats*; intérprete do "juiz" na pantomima *Pierrot de Montmartre*, de Wilette, nos teatros Sarah Bernhardt e A.B.C., de Paris; participante de excursões teatrais na Europa Ocidental e na África do Norte. Em 1953, contratado pela Companhia Les Comédiens Indépendants para criar o papel do "poeta" da peça *Jacob e o anjo*, de José Régio, no Studio des Champs-Elysées; encarregado de Emissões Teatrais para a Secção Portuguesa da Rádio Difusão Francesa. Contratado em Paris pela E.A.D. para lecionar interpretação dramática.

Luiz Contier

Professor catedrático de francês, do Ensino Secundário Oficial do Colégio Estadual de Santo Amaro. Presidente da Associação dos Professores de Francês do Estado de São Paulo. Ex-aluno do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e ex-componente do Teatro Universitário. Professor da Escola de Cadetes da Força Pública. Em Paris, a convite do governo francês, fez um curso de literatura francesa contemporânea, bem como se diplomou em curso superior de língua francesa.

Maria José de Carvalho

Formada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Licenciada em geografia e história pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Pertenceu ao Grupo Universitário de Teatro. Pertenceu ao Coral Paulistano, do Departamento Municipal de Cultura. Uma das organizadoras do Movimento Ars Nova. Prêmio de poesia do Departamento Municipal de Cultura (1950). Aluna de Laura Moret, Ianka Rudska, Masami Kuni e Gabrielle Dumaine. Bolsista dos Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia (1955). Colaborou em várias revistas: *Colégio*, *Trópico*, de São Paulo e no suplemento *Letras e Artes* de *A Manhã*, do Rio de Janeiro. Colaboradora da revista *Diálogo* e do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*.

Magdalena Lébeis

Nasceu em São Paulo. Desde criança, dedicou-se ao piano sob a orientação de D. Marieta Lion, tendo recebido aulas de teoria e harmonia do maestro Furio Franceschini. Com a chegada de Vera Janacópulos ao Brasil, iniciou seus estudos de canto com essa ilustre artista, de quem é atualmente repetidora em São Paulo. Em junho de 1942, estreou na Sociedade de Cultura Artística desta capital. Em outubro desse mesmo ano, a convite do maestro Camargo Guarnieri, cantou em dois concertos do Departamento de Cultura, interpretando, em 1.ª audição, várias composições desse músico. Desde então, Magdalena Lébeis tem dada concertos não só em São Paulo como no interior do Estado e no Rio de Janeiro, cantando, muitas vezes, acompanhada por orquestras regidas pelos mais conhecidos maestros.

Mylène Pacheco

Aluna da Prof.ª Maria José de Carvalho, vem colaborando com essa em vários cursos de aperfeiçoamento vocal, organizados pela Comisão Estadual de Teatro, tanto em São Paulo, como no interior do Estado. Em teatro, participou de várias atividades amadorísticas sob a direção de Evaristo Ribeiro; atuou profissionalmente em 1958, no Teatro Brasileiro de Comédia.

Nilo Scalzo

Bacharel pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Professor de português do Instituto Mackenzie. Membro da banca examinadora dos exames vestibulares de português da Escola Politécnica e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Professor de literatura do curso do Clube Militar da Força Pública. Redator do jornal *O Estado de S. Paulo.*

Olga Navarro

Atriz. Estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A partir de 1929 encabeçou o elenco feminino de numerosas companhias nacionais, inaugurando várias salas de espetáculos, entre as quais cabe lembrar o Teatro Regina e o Ginástico, no Rio de Janeiro. Sucessivamente, na Itália, trabalhou como primeira atriz na Companhia Dramática Gualtiero Tumiati e Annibale Ninchi, representando um repertório que dos clássicos da tragédia grega chegava até os contemporâneos. De volta ao Brasil, ligou seu nome à criação das grandes personagens femininas de *Desejo,* de O'Neill, *A p... respeitosa,* de Sartre, *A endemoniada,* de Schönher e *Volta mocidade,* de Inge. Na impossibilidade de ter elenco próprio, passou a trabalhar no rádio, como atriz e ensaiadora. Desde 1953 dirige o grupo teatral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro (que em 1956 conseguiu o Grande Arlequim e o Prêmio Governador do Estado), tendo encenado peças de Goldoni, Verga, Pirandello, Federico De Roberto, Rosso di San Secondo, Sergio Tofano, F. T. Marinetti, etc.

Paulo Mesquita Mendonça

Formado pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo. Secretário e crítico teatral da revista *Anhembi* (1952). Chefe dos setores de Teatro e Ballet da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1952). Secretário da página de arte de *O Estado de S. Paulo.* Delegado-adjunto do Brasil, junto à UNESCO (1953-1955) em Paris. Publicou numerosos artigos e contos tanto no *O Estado de S. Paulo,* quanto na revista *Anhembi,* sendo ainda autor de um livro sobre a evolução do conceito de tragédia. Em 1956, participou em Bombaim, do I Congresso Mundial de Teatro.

Pedro Balaz

Cursou a secção de psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Budapest. Freqüentou o curso de especialização em psicologia na Sorbonne. Curso de extensão universitária da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Professor de psicologia dos cursos de pedagogia e didática, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná (contratado). Curso do Personnel Testing Institute, Troy, Nova York (1950). Participante do XIII Congresso Internacional de Psicologia em Roma, sócio da Sociedade de Psicologia de São Paulo.

Renata Pallottini

Formada pela Faculdade de Filosofia de São Bento da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Formada pela Faculdade de Direito da Universidade de São

Paulo. Freqüentou cursos de estética e estilística da Faculdade de Filosofia. Freqüentou cursos de arte no Instituto de Cultura Hispânica, de Madri. Curso de dramaturgia da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Faculdade de Letras da Universidade de Madrid. Fez parte de Diretorias sucessivas do Clube de Poesia do Brasil, União Brasileira de Escritores e faz parte da Comissão Estadual de Literatura. Autora da adaptação teatral de *Sarapalha*, de Guimarães, *O escorpião de Numância* e *O exercício da justiça.*

Roberto Freire

Formado pela Faculdade de Medicina da Universidade do Brasil (1952). Pesquisador biologista do Conselho Nacional de Pesquisas, no Instituto de Biofísica (1948-1954). Pesquisador biologista do Collège de France, como bolsista da UNESCO (1953). Endocrinologista clínico da cadeira de terapêutica e clínica da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Autor das peças: *Quarto de empregada, Gente como a gente, Sem entrada e sem mais nada, Pegador, Oceano e Guiomar* (peça para a TV em colaboração com Gianfrancesco Guarnieri e com música de Caetano Zammataro) e *A porta-bandeira.*

Ruggero Jacobbi

Nasceu em Veneza, em 1919. Ingressou no jornalismo aos 16 anos. Conquistou um lugar de destaque na jovem literatura italiana com poemas, contos e, sobretudo, com seus ensaios críticos sobre a poesia moderna, as artes plásticas e os problemas de estética geral.

Ruggero Jacobbi dirigiu o Teatro Universitário de Roma; depois passou ao Teatro das Artes, como auxiliar de Anton Giulio Bragaglia; enfim, realizou vários espetáculos para companhias profissionais. Entre eles: *La donna romantica,* de Riccardo Castelvecchio, *Vestire gli ignudi*, de Luigi Pirandello, *Vigilia no Reno,* de Lilian Hellman.

A atividade de Ruggero Jacobbi no teatro brasileiro começou em março de 1948, com a memorável encenação de *Tobacco road,* no Teatro Fenix. Num ano de trabalho, no Rio de Janeiro, o jovem diretor encenou dez espetáculos: *Tobacco road, Teresa Raquim, O grande fantasma, Lady Godiva, Lar doce lar, Arlequim, servidor de dois amos, Tragédia em Nova York, Simbita e o dragão, Sonho de uma noite de verão* e *De braços dados.* Nenhum deles foi apresentado em São Paulo, pelo menos em sua forma original, a única reconhecida pelo diretor. Foi, pois, com *Ele*, de Savoir, no Teatro Brasileiro de Comédia, que a platéia paulista veio a conhecer a personalidade de quem encenara *Arlequim,* a peça cuja estréia fora, para repetir as palavras de Mário Nunes, uma noite de glória para o teatro nacional.

Seguiu-se, sempre em São Paulo, *O mentiroso,* de Goldoni, julgado por Décio de Almeida Prado como o melhor espetáculo do Teatro Brasileiro de Comédia até então. Depois Ruggero Jacobbi, dirigiu, em colaboração com Cacilda Becker, *Os filhos de Eduardo,* o mais ruidoso sucesso de bilheteria daquele teatro. Encerrando suas atividades no Teatro Brasileiro de Comédia, apresentou *A ronda dos malandros,* de John Gay, um arrojado e discutido espetáculo de vanguarda, cujo conteúdo polêmico está sendo até hoje comentado pelos amantes do teatro.

Sábato Magaldi

Formado pela Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais (1941). Crítico teatral do jornal *O Diário Carioca* (1950-1953). Como bolsista da embaixada francesa, obteve em Paris, em junho de 1953, o certificado de "estética", da Sorbonne. Representante do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, em São Paulo. Redator-chefe da revista *Teatro Brasileiro,* redator do jornal *O Estado de S. Paulo,* e responsável pela página de teatro do suplemento literário desse jornal. Organizou, em colaboração com Aldo Calvo, a I Bienal de Artes Plásticas do Teatro (1957).

Alunos que fizeram o curso de interpretação na E.A.D.[2]

1948-1950 — Celeste Jardim, Moná Delacy, José Renato, Armando Paschoal, Odilon Nogueira, Marcos Jourdan, Xandó Batista, Leonardo Villar, Francisco Arisa.

1949-1951 — Dina Lisboa, Benedito Corsi, Eduardo Bueno, Geraldo Mateos.

1950-1953 — Floramy Pinheiro, Rosires Rodrigues, Armando Pedro, Emílio Fontana, J. Henrique De Carli.

1951-1954 — Dione de Paula Rosa, Flora Basaglia, Jorge de Andrade, Jorge Fischer Jr., Maria do Carmo Bauer, Maria Magdalena Diogo, Sara Perissinotto.

1952-1955 — Bertha Zemel e Gustavo Pinheiro.

1953-1956 — Alceu Nunes, Cândida Teixeira, Eduardo Waddington.

1954-1957 — Cecília Carneiro, Francisco Cuoco, Francisco Martins, Maria José Campos Lima, Miriam Mehler, Nélson Xavier, Orlando Duarte.

1955-1958 — Dorothy Leirner e Ruthinéa de Moraes.

1956-1959 — Assumpta Perez, Lúcia Mello, Odavlas Petti, Rosana Casoli, Sérgio Albertino.

1957-1960 — João José Pompêo, Jane Hegenberg, Maria Lysia C. Araújo, Marlene Alves de Almeida, Milton Baccarelli.

1958-1961 — Ivonnete Vieira, Myriam Muniz, Ilka M. Zanotto, Sérgio Mamberti, Sílvio Zilber, César Romanelli, Ruy Nogueira, Silnei Siqueira.

1959-1962 — Ademir Rocha, Aracy Balabanian, Carlos Eugênio M. de Moura, Edgard Gurgel Aranha, Gilberto de Nichile, Luiz Nagib Amary, Nilson Demange, Ricardo de Lucca.

1960-1963 — Cláudia Gennari, Mônica Pacheco e Chaves, Vânya Santana, Lourdes de Moraes, Eloy de Araújo, Roberto Bueno de Azevedo.

1961-1964 — Creusa Carvalho, Tereza de Almeida, Yara Amaral, Rodrigo Santiago, Paulo Villaça, Benedito Silva, Afonso Gentil, Luiz Serra.

1963-1965 — Aracy Souza Sobrinha, Neusa Chantal, Celso Nunes, Jesus Padilha.

1964-1966 — Alberto Guzik, Dionísio Amadi, Francisco Solano, Gabriela Rabelo, Luiz Carlos Arutim, Sônia Guedes, Zanoni Ferrite.

1965-1967 — Analy Alvarez, Bruna Fernandes, Cecília Maciel, Dilma de Mello, Thomaz Perri, Umberto Magnani, Antonio Petrin, Aníbal Guedes, Antonio Natal, Josias de Oliveira, Crayton Sarzi, Alexandre Dresler, Juan de Dios Fabra, Júlio César Costa.

1966-1968 — Mariclaire Brant, Célia Olga Benvenutti, Maura Arantes, Lilita de Oliveira Lima, Maria Antonieta Penteado, Isa Kopelmann, Bri-Fiocca, Cláudio da Veiga Luchesi, Osley Delamo.

1967-1969 — Anamaria Furquim, Ney Latorraca, Cleo Ventura, Célia de Lima, Esther Góes, Jandira Martini, Joaquim Marques, Lucia Carvalho, Tereza Teller, Paulo Hesse, Neide Derito.

1968-1970 — Antonio L. Januzelli, Carlos De Simone, Carlos Alberto Soffredini, Dora Heller, Edna Falchetti, Eliana Rocha, Isabel Torres, Isadora de Faria, João Batista Acaiabe, João Luiz de Oliveira, Maria Alice Costa, Cristina Pereira, Eugênia De Domênico, Maria Hilma, Sérgio Rossetti, Tereza Pinheiro, Vicente De Lucca, Walter Cruz, Walter Franco.

---

[2] Fonte: *Relatório E.A.D. 48/68.*

Funcionários da E.A.D.[3]

Bibliotecários

Beatriz Berrini
Celeste Jardim
Eduardo Bueno
Fádua Féres
Haydée Panini
Ilza Machado Kawall
Madalena M. de Azevedo
Margarida Forti
Maria Amélia T. Barreto
Maria José Campos Lima
Maria Lúcia de Pádua Fleury
Maria Thereza Vargas
Mariza Ferreira Brogiolo

Secretários

Eugênia S. de Hegenberg
Geraldo Mateos
Haley Moraes
Heloiza Portella
Ilka Brunilde Laurito
João Bosco Lodi
Maria Thereza Gregori
Maria Thereza Vargas
Maria de Toledo Cruz
Wadih Jubran

Administração

Enedina L. Mesquita

Contador

Oswaldo G. Almeida

Técnicos

João Wilson Sabiá
Luiz Gonzaga F. de Mattos

Responsáveis pelo guarda-roupa

Maria Parra
Sara Perissinotto

Serviços de limpeza, cozinha, serviços escolares

Benedito Faustino
Clotilde Viadana
Helena Guimarães
Helena P. Rodrigues
José Moreira Siqueira
Magdalena Silva
Maria Miguel
Odacira Faustino
Osório Ferreira
Rosa Silviano

---

[3] Fonte: *Relatório E.A.D. 48/68.*

Programas de espetáculos da E.A.D.[4]

1950

KAFKA, Franz. *O julgamento* (adaptação de Alfredo Mesquita). São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 1950.

MESQUITA, Alfredo. *Quadrilha* (adaptação do poema de Carlos Drummond de Andrade). São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 1950.

MOLIÈRE. *O casamento forçado.* São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 19 a 26/04/1950.

MOLNAR, Ferenc. *O malandro.* São Paulo, Teatro Cultura Artística, 19 a 26/04/1950.

PUGET, Claude-André. *Dias felizes.* São Paulo, Teatro Cultura Artística, 14/05/1950.

———. ———. Santos, Centro de Expansão Cultural, 1950.

1951

BRECHT, Bertolt. *A exceção e a regra.* Curitiba, Clube Concórdia, 07/08/1951.

———. ———. São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 1951.

MESQUITA, Alfredo. *Palavras trocadas.* São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 1951.

MOLIÈRE. *O casamento forçado.* Curitiba, Clube Concórdia, 08/08/1951.

MOLNAR, Ferenc. *O malandro.* Campinas, Teatro Municipal, 21/07/1951.

———. ———. Curitiba, Clube Concórdia, 02 e 03/08/1951.

———. ———. São Paulo, Teatro Municipal, 20/06/1951.

———. ———. São Paulo, Teatro São Paulo, 14/07/1951.

PIRANDELLO, Luigi, *Um imbecil.* São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 1951.

PUGET, Claude-André. *Dias Felizes.* Curitiba, 04/05/1951.

———. ———. Santos, Centro de Expansão Cultural — Teatro Coliseu, 19/12/1951.

———. ———. São José do Rio Preto, Teatro do Estudante de São José do Rio Preto, 02 e 03/06/1951.

———. ———. São Paulo, Teatro Odeon, 15/05/1951.

WILLIAMS, Tennessee. *O demorado adeus.* Campinas, Teatro Municipal, 20/07/1951.

1952

BETHENCOURT, João. *A sina do barão.* Recife, Teatro Santa Isabel, 17/07/1952.

LABICHE, Eugène. *Um rapaz apressado.* São Paulo, Teatro Cultura Artística, 05/02/1952.

———. ———. São Paulo, Teatro São Paulo, 27/03/1952.

———. ———. São Paulo, Teatro São Paulo, 26/05/1952.

MESQUITA, Alfredo. *Um abrigo.* São Paulo, Teatro São Paulo, 26/05/1952.

---

[4] Fonte: Arquivo da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

———. *Heffemann.* São Paulo, Teatro Cultura Artística, 09/09/1952.

MOLIÈRE. *O casamento forçado.* Recife, Teatro Santa Isabel, 18 e 19/07/1952.

———. ———. São Paulo, Teatro Cultura Artística, 05/02/1952.

———. ———. São Paulo, Teatro São Paulo, 27/03/1952.

MOLNAR, Ferenc. *O malandro.* Recife, Teatro Santa Isabel, 09, 10 e 20/07/1952.

PIRANDELLO, Luigi. *Um imbecil.* Recife, Teatro Santa Isabel, 18 e 19/07/1952.

———. ———. São Paulo, Teatro Cultura Artística, 05/02/1952.

———. ———. São Paulo, Teatro São Paulo, 27/03/1952.

SCHÉADÉ, Georges. *Seu Bob'le.* São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 01/12/1952.

———. ———. São Paulo, Teatrinho da E.A.D., 20/10/1952.

TCHEKHOV, Anton P. *O urso.* São Paulo, Teatro São Paulo, 26/05/1952.

WILLIAMS, Tennessee. *O demorado adeus.* Recife, Teatro Santa Isabel, 17/07/1952.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1952.

———. *À margem da vida.* Recife, Teatro Santa Isabel, 11, 12, 15 e 16/07/1952.

———. ———. São Paulo, Teatro Popular Artur Azevedo, 15/11/1952.

Exames públicos. São Paulo, Teatro Cultura Artística, 09 a 12/12/1952; com cenas das seguintes peças:

ARINOS, Afonso. *O contratador de diamantes.*

ASSIS, Machado de. *Botânica.*

———. *O caminho da porta.*

———. *Lição de botânica.*

AZEVEDO, Arthur. *Capital federal.*

CONKLO, E. P. *Rabo de mula.*

DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça.*

FEYDEAU, Georges. *A falecida senhora sua mãe.*

FRANÇA JÚNIOR. *As doutoras.*

GOMES, Roberto. *Berenice.*

JOSÉ, Antonio. *Guerras do alecrim e da mangerona.*

MANSFIELD, John. *A arca.*

MESQUITA, Alfredo. *Mãe e filha.*

1953

ANOUILH, Jean. *O viajante sem bagagem.* Belo Horizonte, Teatro Municipal, 1953.

———. ———. Pinhal, Cine Avenida, 1953.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1953.

COCTEAU, Jean. *Escola de viúvas.* Itu, Salão de Festas do Ituano Clube, 1953.

FEYDEAU, Georges. *A falecida senhora sua mãe.* Pinhal, Cine Avenida, 1953.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1953.

GERSTENBÈRG, A. *Ressonâncias.* Pinhal, Cine Avenida, 1953.

———. ———. São José dos Campos, Centro Técnico de Aeronáutica — ITA, 14/10/1953.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1953.

GREGORY, Lady. *Quando a lua nascer.* Pinhal, Cine Avenida, 1953.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1953.

LANGLIN, P. S. *A mulher engaiolada.* Itu, Salão de Festas do Ituano Clube, 1953.

LEITE, Adelina Cerqueira. *Porta aberta.* Pinhal, Cine Avenida, 1953.

———. ———. São Paulo, Cine Colonial, 11/10/1953.

LIMA, Luís de. *O escriturário.* Belo Horizonte Teatro Francisco Nunes, 1953.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1953.

———. ———. São Paulo, Teatro Cultura Artística, 04/11/1953.

LORCA, Garcia. *Dona Rosita.* Belo Horizonte, Teatro Francisco Nunes, 1953.

MESQUITA, Alfredo. *Mãe e filha.* Pinhal, Cine Avenida, 1953.

———. *Palavras trocadas.* São Paulo, E.A.D., 1953.

O'NEILL Eugene. *Rumo a Cardiff.* São José dos Campos, Centro Técnico da Aeronáutica — ITA, 14/10/1953.

REBELO, Luís Francisco. *O dia seguinte.* São Paulo, E.A.D., 13/12/1953.

VILDREC, Charles. *O navio Tenacity.* São Paulo, E.A.D., 13/12/1953.

WILDER, Thornton. *Viagem feliz de Trenton a Camden.* São Paulo, E.A.D., 1953.

———. ———. Pinhal, Cine Avenida, 1953.

———. ———. São José dos Campos, Centro Técnico da Aeronáutica — ITA, 14/10/1953.

———. ———. Belo Horizonte, Teatro Francisco Nunes, 1953.

WILLIAMS, Tennessee. *Auto da fé.* Pinhal, Cine Avenida, 1953.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1953.

———. *À margem da vida.* Pinhal Cine Avenida, 1953.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1953.

Exames públicos. São Paulo, E.A.D., 07 a 12/12/1953: com cenas das seguintes peças:

AZEVEDO, Arthur de. *Amor por Anexins.*

DORLY, Pierre Alain. *Amigos.*

HARTOG, Jan de. *Leito nupcial.*

KOESTLER, Arthur. *O bar do crepúsculo.*

LUC, Jean Bernard. *Noite dos homens.*

MOLIÈRE. *A escola de mulheres.*

———. *Médico à força.*

———. *O médico volante.*

STRINDBERG. *Amor materno.*

ZERBONI, Roberto. *Antonio.*

1954

GERSTENBERG, A. *Ressonâncias.* São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 06/06/1954.

LORCA, Garcia. *Dona Rosita.* São Paulo, 06/11/1954. (1.º Festival Paulista de Teatro Amador).

————. ————. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 14/11/1954.

————. ————. São Paulo, E.A.D., 06/12/1954.

PENNA, Martins (Festival do Autor em Comemoração ao IV Centenário da Cidade de São Paulo), com as seguintes peças:

O diletante. São Paulo, 04 a 08/08/1954.

————. São Paulo, E.A.D., 08/12/1954.

Os dous ou o inglês maquinista. São Paulo, 04 a 08/08/1954.

————. São Paulo, Teatro Cultura Artística, 17 e 18/05/1954.

————. São Paulo, E.A.D., 08/12/1954.

A família e a festa na roça. São Paulo, 04 a 08/08/1954.

————. São Paulo, E.A.D., 08/12/1954.

————. São Paulo, Teatro Cultura Artística, 17 e 18/05/1954.

SHAW, Irwin. *Enterrem-se os mortos.* São Paulo, E.A.D., 06/12/1954.

WILDER, Thornton. *Viagem feliz de Trenton a Camden.* São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 06/06/1954.

WILLIAMS, Tennessee. *A carta de amor de lord Byron.* São Paulo, E.A.D., 06/12/1954.

1955

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot.* São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 06/09/1955.

————. ————. São Paulo, E.A.D., 28/11/1955.

CLAUDEL, Paul. *O anúncio feito a Maria.* Santos, Associação do Universitário Santista, 1955.

————. ————. São Paulo, Centro Acadêmico Sedes Sapientiae, 22/10/1955.

————. ————. São Paulo E.A.D., 28/11/1955.

————. ————. São Paulo, Teatro São Paulo, 15/11/1955.

LEBESQUE, Morvan. *A descoberta do Novo Mundo.* São Paulo, Teatro João Caetano, 1955.

————. ————. Santos, Cine-Teatro Coliseu, 07/01/1955.

LORCA, Garcia F. *Dona Rosita.* São Paulo, Teatro João Caetano, 02/07/1955.

MOLIÈRE. *O médico volante.* São Paulo, Teatro São Paulo, 08/12/1955.

1956

ALENCAR, José de. *O demônio familiar.* Cine S.A.S.M., 22/09/1956.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 30/09/1956.

BRAGA, Zora. *O negrinho do pastoreio.* Ribeirão Preto, 25/08/1956.

———. ———. São Paulo, Teatro João Caetano, 19/08/1956.

GERSTENBERG, A. *Ressonâncias.* Ribeirão Preto, 25/08/1956.

———. ———. São Paulo, Teatro João Caetano, 19/08/1956.

MARTINS, Francisco. *A história da E.A.D.* São Paulo, E.A.D., 21/05/1956.

MESQUITA, Alfredo. *Palavras trocadas.* Ribeirão Preto, 26/08/1956.

MOLIÈRE. *O médico volante.* Ribeirão Preto, 25/08/1956.

———. ———. São Paulo, Teatro João Caetano, 19/08/1956.

TARDIEU, Jean. *Um gesto por outro.* São Paulo, E.A.D., 21/05/1956.

———. *Havia recepção no castelo.* São Paulo, E.A.D., 21/05/1956.

———. *Oswaldo e Zenaide.* São Paulo, E.A.D., 21/05/1956.

———. ———. Ribeirão Preto, 26/08/1956.

TCHEKHOV, Anton P. *As três irmãs.* Ribeirão Preto, 24/08/1956.

———. ———. São Paulo, Teatro Arthur Azevedo, 11/08/1956.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 26/09/1956.

———. ———. São Paulo, 21/07/1956. (Festival Paulista de Teatro Amador).

Espetáculos variados (comentados por Alfredo Mesquita), promovido pelo Departamento Cultural do C.A.S.D. em 11/10/1956; com cenas das seguintes peças:

ALENCAR, José de. *O demônio familiar.*

CLAUDEL, Paul. *O anúncio feito a Maria.*

MARTINS, Francisco. *A história da E.A.D.*

MESQUITA, Alfredo. *Palavras trocadas.*

MOLIÈRE. *O médico volante.*

TARDIEU, Jean. *Oswaldo e Zenaide.*

1957

ANÔNIMO. Jeu. São Paulo, E.A.D., 1957.

ANTOINE, André Paul. *Esta noite estou só.* Curitiba, Teatro Guayra, 1957.

CROMMELINCK, Fernand. *Os apaixonados pueris.* Curitiba, Teatro Guayra, 19/07/1957.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1957.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 20/12/1957.

———. ———. São Paulo, Teatro São Paulo, 03/09/1957 (IV Festival Paulista de Teatro Amador).

IONESCO, Eugène. *Jacques ou a submissão.* São Paulo, E.A.D., 1957.

KLEIST, H. *A bilha quebrada.* Curitiba, Teatro Guayra, 1957.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 21/12/1957.

MARTINS, Francisco. *Entrada proibida.* Curitiba, Teatro Guayra, 1957.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1957.

MESQUITA, Alfredo. *Palavras trocadas.* São Paulo, E.A.D., 1957.

PENNA, Martins. *O diletante.* São Paulo, E.A.D., 1957.

TARDIEU, Jean. *Oswaldo e Zenaide.* São Paulo, E.A.D., 1957.

———. *Só eles sabem.* São Paulo, Teatro Leopoldo Froes, 19/12/1957.

TELLES, Lygia Fagundes. *O isqueiro.* Curitiba, Teatro Guayra, 1957.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1957.

1958

ANDRADE, Jorge. *O telescópio.* São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 10/12/1958.

DE ROBERTO. *O rosário.* Recife, Teatro Santa Isabel, 02/08/1958.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 05/05/1958.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 12/12/1958.

FABBRI, Diego. *Processo a Jesus.* São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 16/12/1958.

FREIRE, Roberto. *Quarto de empregada.* São Paulo, E.A.D., 05/09/1958.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 16/12/1958.

GHELDERODE, M. de. *Escurial.* Recife, Teatro Santa Isabel, 02/08/1958.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 05/09/1958.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 16/12/1958.

GOLDONI, Carlo. *Teatro cômico.* São Paulo, E.A.D., 15 e 16/11/1958.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 13 e 14/12/1958.

———. ———. São Paulo, 06/09/1958 (V Festival Paulista de Teatro Amador).

JARRY, Alfred. *Ubu rei.* Recife, Teatro Santa Isabel, 03/08/1958.

———. ———. Santos, Teatro Independência, 10/11/1958.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 07, 08 e 09/11/1958.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 19, 20 e 21/12/1958.

MAUGHAN, S. *Terra prometida.* São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 12/12/1958.

MESQUITA, Alfredo. *Palavras trocadas.* Recife, Teatro Santa Isabel, 01/08/1958.

RUEDA, Lope de. *Os enganos.* São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 10/12/1958.

VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno.* São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 12/12/1958.

1959

BARCA, Calderón de la. *A devoção à cruz.* Porto Alegre, outubro 1959.

———. ———. São José dos Campos, Centro Técnico da Aeronáutica — ITA, 24/09/1959.

COURTELINE, Georges. *Grandes desgostos.* São Paulo, E.A.D., 1959.

GHELDERODE, M. de. *Escurial.* São Paulo, E.A.D., 1959.

GOLDONI, Carlo. *A família do colecionador.* São Paulo, 1959.

MESQUITA, Alfredo. *O malentendido.* Brasília, Auditório da Novacap, 20/09/1959.

PESSOA, Fernando. *O marinheiro.* São Paulo, E.A.D., 1959.

Exames públicos. São Paulo, E.A.D., 09 e 10/12/1959; com cenas das seguintes peças:

FEYDEAU, G. *Senhoras da alta.*

GHELDERODE, M. de. *Upa Senhor Dão.*

MESQUITA, Alfredo. *O malentendido.*

1960

ALTENDORF, Wolfgang. *A culpa de ser homem.* São Paulo, E.A.D., 1960.

ANCHIETA, José de. *Na festa de São Lourenço.* São Paulo, E.A.D., 1960.

ASSIS, Machado de. *Missa do Galo.* São Paulo, E.A.D., 1960.

BETTI, Ugo. *Desabamento no Ramal Norte.* São Paulo, E.A.D., 1960.

COURTELINE, Georges. *Grandes desgostos.* Araraquara, Teatro Experimental de Comédia de Araraquara, julho 1960.

———. ———. Barretos, 13/07/1960.

FEYDEAU, Georges. *Senhoras da alta. Araraquara,* Teatro Experimental da Comédia de Araraquara, julho 1960.

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Souza.* Santo André, Sindicato dos Metalúrgicos, 28/09/1960 (II Festival de Teatro de Santo André).

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1960.

———. ———. São Paulo, Teatro João Caetano, setembro 1960.

IONESCO, Eugène. *As cadeiras.* Barretos, 13/07/1960.

———. ———. Ribeirão Preto, Auditório da PRA-7, 15/07/1960.

MILLS, Hugh. *A casa à beira do lago.* São Paulo, E.A.D., 1960.

PENNA, Martins .*O cigano.* São Paulo, E.A.D., 1960.

PINTO, José de Barros. *O inspetor de fadas.* Barretos, 14/07/1960.

———. ———. Ribeirão Preto, Auditório da PRA-7, 16/07/1960.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1960.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade.* Campinas, 1960 (III Festival Campineiro de Teatro Amador).

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1960.

SYNGE, J. M. *Cavalgada para o mar.* São Paulo, E.A.D., 1960.

1961

ÉSQUILO. *Os persas.* Santos, Teatro Coliseu Santista, 18/11/1961.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1961.

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Souza.* Bauru, Bauru Tênis Clube, agosto 1961 (I Festival Brasileiro de Teatro Profissional de Bauru).

KAFKA, Franz. *O julgamento.* São Paulo, E.A.D., 1961.

LORCA, Garcia. *Bodas de sangue.* São Paulo, E.A.D., 1961.

MUSSET, Alfred. *O castiçal.* São Paulo, E.A.D., 1961.

O'NEILL, Eugene. *No lugar marcado pela cruz.* São Paulo, E.A.D., 01/03/1961.

X Festival Universitário de Arte. 1961; com as seguintes peças:

ÉSQUILO. *Os persas.*

KAFKA, Franz. *O julgamento.*

MUSSET, Alfred. *O castiçal.*

PENNA, Martins. *O cigano.*

IV Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. São Paulo, Teatro de Arte Israelita, 19/09 a 01/10/1961; com as seguintes peças:

ÉSQUILO. *Os persas.*

LORCA, Garcia. *Bodas de sangue.*

MUSSET, Alfred. *O castiçal.*

PENNA, Martins. *O cigano.*

1962

ALBEE, Edward. *A história do zoológico.* Santos, Casa de Jornalista, 18/06/1962.

———. ———. São Paulo, E.A.D., março 1962.

ARRABAL, Fernando. *Pic-nic no front.* Santos, Casa de Jornalista, 18/06/1962.

FREIRE, Roberto. *Presépio na vitrine.* São Paulo, E.A.D., 1962.

IONESCO, Eugène. *Cena em quatro.* São Paulo, Teatro Mariângela (Associação Atlética Matarazzo), 30/11 e 01/12/1962.

OBALDIA, René. *O defunto.* Santos, Casa de Jornalista, 18/06/1962.

O'NEILL, Eugene. *Rumo a Cardiff.* Santo André, Sociedade de Sultura Artística de Santo André, 1962.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* Ouro Preto, Teatro Municipal de Ouro Preto, 1962.

———. ———. Santos, Teatro Coliseu Santista, 24/09/1962.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* São Paulo, E.A.D., 1962.

———. ———. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, outubro 1962 (V Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo).

TCHEKHOV, Anton. *Tio Vânia.* Campinas, 31/07/1962. (II Festival Paulista de Teatros de Estudantes).

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1962.

Espetáculo variado. São Paulo, Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa de São Paulo, 02/09/1962; com cenas das seguintes peças:

SHAKESPEARE, William. *Hamlet.*

————. *Macbeth.*

————. *Romeu e Julieta.*

I Festival Universitário de Arte. Minas Gerais, 1962; com as seguintes peças:

O'NEILL, Eugene. *Rumo a Cardiff.*

PALLOTTINI, Renata. *Sarapalha.*

TCHEKHOV, Anton. *Um pedido de casamento.*

————. *Tio Vânia.*

1963

ANDRADE, Jorge. *Pedreira das almas.* São Paulo, SESI, 1963.

ARNOUD, Paul. *O tambor.* Adaptado do teatro *Nô* (japonês). São Paulo, E.A.D., 1963.

ASSIS, Machado de. *Lição de botânica.* São Paulo, E.A.D., abril 1963.

BRECHT, Bertolt. *O delator.* Bebedouro, Salão de Festas do Instituto de Educação Dr. Paraiso Cavalcanti, 25/05/1963.

————. ————. São Paulo, E.A.D., 1963.

CERVANTES, M. de. *O entremez do juiz dos divórcios.* São Paulo, E.A.D., 1963.

CHANCEREL, Leon. *As mulheres confundidas em dois tempos.* São Paulo, abril 1963.

CLARE, Boothe. *Mulheres* (cenas). São Paulo, E.A.D., 1963.

FRAGA, Eudynir. *Caminhos de Deus.* São Paulo, E.A.D., 1963.

MOLIÈRE. *Artimanhas de Scapino.* Ouro Preto, Centro Social Mário França de Azevedo, do Sesc, 27/08/1963.

————. ————. Refinaria Presidente Bernardes, Clube 2004, 1963.

————. ————. São Paulo, Instituto Caetano de Campos, 03/11/1963 (I Festival Paulista de Teatro Infantil).

OBALDIA, René. *Eduardo e Agripina.* Bebedouro, Salão de Festas do Instituto de Educação Dr. Paraiso Cavalcanti, 25/05/1963.

PALLOTTINI, Renata. *O exercício da justiça.* Bebedouro, Salão de Festas do Instituto de Educação Dr. Paraiso Cavalcanti, 25/05/1963.

————. ————. São Paulo, E.A.D., 1963.

PINTER, Harold. *O quarto.* São Paulo, E.A.D., 1963.

SANTARENO, Bernardo. *A promessa.* São Caetano do Sul, Auditório Municipal, outubro 1963.

————. ————. São Paulo, E.A.D., 02 e 10/06/1963.

VIAN, Boris. *Os construtores de Império.* São Caetano do Sul, Auditório Municipal, outubro 1963.

————. ————. São Paulo, E.A.D., 1963.

. São Paulo, Teatro Cacilda Becker, 1963.

VICENTE, Gil (Festival do autor). São Paulo, E.A.D., 1963; com as seguintes peças:

Auto da barca do inferno.

A farsa de Inês Pereira.

Vidinha amarga (Show escrito e dirigido pelos alunos do 1.º ano de interpretação). São Paulo, E.A.D., 1963 (XVI aniversário de fundação da E.A.D.).

WILLIAMS, Tennessee. *O demorado adeus.* São Paulo, E.A.D., 1963.

1964

ADAMOV, Arthur. *O professor Taranne.* São Paulo, Teatro Cacilda Becker, junho 1964.

ARDEN, John. *A arte de bem governar.* São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, dezembro 1964.

BEHAN, Brendan. *O refém.* São Paulo, Teatro Arthur Azevedo, 25/09/1964 (II Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo).

CERVANTES, M. de. *O entremez do juiz dos divórcios.* São Paulo, Teatro Cacilda Becker, junho 1964.

KENAN, Amos. *O leão.* São Paulo, Teatro Cacilda Becker, junho 1964.

MESQUITA, Alfredo. *Luar pela janela.* São Paulo, E.A.D., 1964.

MOLIÈRE. *Artimanhas de Scapino.* Bebedouro, 17/07/1964 (IV Semana Universitária).

————. ————. Franco da Rocha, Ginásio Estadual Benedito Marques, maio 1964.

————. ————. Santos, Centro de Cultura Lusíada — Teatro Independência, 07/04/1964.

————. ————. São Paulo, Teatro Cacilda Becker, junho 1964.

————. ————. São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, abril 1964 (para os colégios vocacionais do Estado).

PRÉVERT, Jacques. *Em família* (ou *O funil*). São Paulo, Teatro Cacilda Becker, junho 1964.

VICENTE, Gil (Festival do autor). São Paulo, Teatro Cacilda Becker, junho 1964; com cenas das seguintes peças:

Auto da barca do inferno.

A farsa de Inês Pereira.

Conferência ilustrada sobre William Shakespeare. Santos, Centro Português, 19/11/1964; com cenas das seguintes peças:

Júlio César.

Macbeth.

Otelo.

Romeu e Julieta.

A tempestade.

Exames Públicos. São Paulo, E.A.D., 1964; com cenas das seguintes peças:

ANDRADE, Jorge. *Vereda da salvação.*

COCTEAU, Jean. *O mentiroso.*

DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça.*

IONESCO, Eugène. *A lição.*

LORCA, Garcia. *O pequeno retábulo de Dom Cristóvão.*

PENNA, Martins. *Judas em sábado de aleluia.*

PIRANDELLO, Luigi. *O homem de flor na boca.*

RACINE. *Fedra.*

SHAKESPEARE, William. *Hamlet.*

————. *Júlio César.*

————. *Romeu e Julieta.*

1965

ANCHIETA, José de. *Auto na vila da Vitória.* Louveira, Matriz de São Sebastião, 23/12/1965.

————. ————. São Paulo, Auditório-Capela, 25/11/1965.

————. ————. Ubatuba, 1965 (Em homenagem ao 4.º Centenário do Rio de Janeiro).

PENNA, Martins (Festival do autor). Santos, Teatro Independência, 12/10/1965; com as seguintes peças:

O diletante.

Os meirinhos.

PENNA, Martins (Festival do autor). São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, setembro 1965; com as seguintes peças:

O diletante.

Os meirinhos.

Os três médicos.

RODRIGUES, Nelson. *A falecida.* São Paulo, Teatro Leopoldo Fróes, 10 a 15/12/1965.

VICENTE, Gil (Festival do autor). Santos, Teatro Independência, 11/10/1965; com as seguintes peças:

Auto da alma.

Quem tem farelos?

O velho da horta.

VICENTE, Gil (Festival do autor). São Paulo, Teatro Municipal, 27/10/1965; com as seguintes peças:

Auto da alma.

Quem tem farelos?

O velho da horta.

Espetáculo variado. São Paulo, E.A.D., 03/05/1965; com cenas das seguintes peças:

ANDRADE, Jorge. *Vereda da salvação.*

ASSIS, Machado de. *O protocolo.*

BRECHT, Bertolt. *Ópera dos três vinténs.*

GOMES, Dias. *O pagador de promessas.*

VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno.*

1966

FRANÇA JÚNIOR. *Caiu o Ministério.* São Paulo, Teatro Arthur Azevedo, agosto 1966.

———. ———. São Paulo, Teatro Itália, 19/12/1966.

LINS, Osman. *A guerra do cansa cavalo.* São Paulo, Teatro Itália, 17/12/1966.

LORCA, Garcia. *A casa de Bernarda Alba* (3.º Ato). São Paulo, Teatro Itália, 16/12/1966.

MARINHO, Luiz. *A incelença.* São Paulo, Teatro Arthur Azevedo, 01, 02 e 03/10/1966.

———. ———. São Paulo, Teatro João Caetano, 26, 27, 28 e 29/09/1966.

OLIVEIRA, Domingos de. *Somos todos do jardim da infância.* São Paulo, Teatro Itália, 13 e 14/12/1966.

SAN JUAN, Mirian Rezende. *O veredicto.* São Paulo, Teatro Cacilda Becker, 1966.

SAN JUAN, Mirian Rezende. *O veredicto.* São Paulo, Teatro Itália, 13 e 14/12/1966.

Exames públicos. São Paulo, E.A.D., 19/12/1966: com cenas da seguinte peça:

FRANÇA JÚNIOR. *Caiu o Ministério.*

1967

ALMEIDA, Abílio Pereira de. *Paiol velho.* São Paulo, Auditório Itália, 10 e 11/12/1967.

ANCHIETA, José de. *Auto na vila da Vitória.* Bertioga, 10/06/1967.

CLAUDEL, Paul. *Joana D'Arc entre as chamas.* São Paulo, E.A.D., 12 e 13/10/1967.

OLIVEIRA, Domingos de. *Somos todos do jardim da infância.* Presidente Prudente, 29 e 30/04/1967.

———. ———. Santo André, Teatro de Alumínio, 21, 22 e 23/04/1967.

———. ———. São Paulo, Auditório Itália, 1967.

MESQUITA, Alfredo. *Os priâmidas.* São Paulo, Auditório Itália, 05/12/1967.

MOLIÈRE. *O burguês fidalgo.* São Paulo, Auditório Itália, 20, 21, 22 e 23/12/1967.

MUNIZ, Lauro César. *Este ovo é um galo.* São Paulo, Auditório Itália, 16 e 17/12/1967.

———. ———. São Paulo, E.A.D., 1967.

SAN JUAN, Mirian Rezende. *O veredicto.* Presidente Prudente, 29 e 30/04/1967.

————. ————. Santo André, Teatro de Alúmino, 21, 22 e 23/04/1967.

SARRAUTE, Natalie. *A mentira.* São Paulo, Universidade Mackenzie, 1967.

Os sete pecados capitais (Espetáculo de mímica abstrata). São Paulo, E.A.D., 02/12/1967.

Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. São Carlos, maio 1967; com cenas das seguintes peças:

OLIVEIRA, Domingos de. *Somos todos do jardim da infância.*

SAN JUAN, Mirian Rezende. *O veredicto.*

1968

MESQUITA, Alfredo. *Os priâmidas.* São Paulo, E.A.D., 1968.

STRINDBERG, August. *Sonata dos espectros.* São Paulo, E.A.D., 1968.

Festival E.A.D. São Paulo, Teatro Anchieta, dezembro 1968; com as seguintes peças:

COELHO NETTO. *O relicário.*

HILST, Hilda. *O rato no muro.*

————. *O visitante.*

OBALDIA, René. *O defunto.*

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes.*

SHAKESPEARE, William. *As alegres comadres de Windsor.*

BIBLIOGRAFIA

1. Entrevistas e depoimentos

a) Entrevistas concedidas a Armando Sérgio da Silva
Alfredo Mesquita, São Paulo, mai. 1986.
Antonio Januzelli, São Paulo, mar. 1986.
Décio de Almeida Prado, São Paulo, ago. 1986.
José Eduardo Vendramini, São Paulo, jun. 1986.
Jacó Guinsburg, São Paulo, jan. 1986.
Maria do Carmo Bauer Fontana, São Paulo, mar. 1986.
Maria Thereza Vargas, São Paulo, jan. 1987.
Miriam Mehler, São Paulo, abr. 1986.
Miriam Muniz, São Paulo, abr. 1986.
Miroel Silveira, São Paulo, fev. 1986.
Renata Pallottini, São Paulo, jul. 1986.
Sábato Magaldi, São Paulo, jul. 1986.
Silnei Siqueira, São Paulo, abr. 1986.

b) Entrevistas concedidas aos alunos do curso de jornalismo da Universidade de Mogi das Cruzes
Cláudio Luchesi, São Paulo, ago. 1985.
Emílio Fontana, São Paulo, ago. 1985.
João José Pompêo, São Paulo, ago. 1985.
Rodrigo Santiago, São Paulo, ago. 1985.

c) Entrevistas concedidas a Maria Thereza Vargas e outros para futura publicação na Revista *Dionysos*
Dilma de Melo Silva, São Paulo, set. 1986.
Jefferson Del Rios, São Paulo, set. 1986.
Nanci Fernandes, São Paulo, set. 1986.

2. Críticas, ensaios e artigos

ABREU, Modesto de. Itália Fausta. *Boletim da SBAT,* Rio de Janeiro, mai/jun, 1951.

ALMEIDA, Miguel de. O triste aniversário da Escola de Arte Dramática. *Folha de S. Paulo,* 6/7/1983.

ALMEIDA PRADO, Décio de. Os Comediantes em São Paulo. *Revista Clima,* n. 13, ago. 1944.

————. Alfredo Mesquita visto de um só ângulo. In: Vargas, Maria Thereza e outros. *E.A.D. — 48/68:* Alfredo Mesquita. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.

————. Rascunho de um artigo sobre a E.A.D., para futura publicação na Revista *Dionysios,* São Paulo, cópia datilografada, 1986 (ampliação do artigo "Alfredo Mesquita visto de um só ângulo", publicado em Vargas, Maria Thereza e outros, 1985).

ANCONA, Vicente. Dias felizes. *Folha da Manhã,* São Paulo, 22/4/1950.

ANTUNES FILHO, José Alves. Entrevista. Revista *Dionysos,* Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, set. 1980. Número especial.

AUTRAN, Paulo. Entrevista concedida a Silvia R. Wakim e Maria Lúcia Pereira. Revista *Dionysos,* Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, set. 1980. Número especial.

BOAL, Augusto e outros. Proposta para um curso na E.A.D. (carta enviada a Alfredo Mesquita). São Paulo, mar. 1961.

BRESSAN, Alexandre. E.A.D.: se pudéssemos voltar... *O Estado de S. Paulo,* 10/7/1983.

CARLOS MAGNO, Paschoal. O Teatro do Estudante. Revista *Dionysos,* Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 23, set. 1978. Número especial.

CAMARGO, Joracy. O velho e o novo teatro. *Revista Civilização Brasileira,* Teatro e realidade brasileira. São Paulo, Civilização Brasileira, n. 2, jul. 1968. Caderno especial.

CANDIDO, Antonio. A Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo,* 14/11/1956.

————. O contexto da E.A.D. In: Vargas, Maria Thereza e outros. *E.A.D. — 48/68:* Alfredo Mesquita. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.

CARVALHAES, A. Começa hoje o 15.º ano letivo da E.A.D. *Folha de S. Paulo,* 1/3/1962.

CICACCIO, Ana Maria. Falta ainda palco à experiência teatral. *O Estado de S. Paulo,* 30/4/1978.

COPEAU, Jacques. Puesta en escena y decoración escénica. *Comunication-4,* Investigaciones sobre el espacio escénico. Caracas, Venezuela, Alberto Comazon Ed., 1970. Número especial (Transcrição de "Critiques d'un autre temps", *Nouvelle Revue Française,* Paris, 1923, p. 246-9).

D'AVERSA, Alberto. Pedreira das almas. *Prisma,* São Paulo, n. 5, out. 1959.

DÓRIA, Gustavo. Os Comediantes. Revista *Dionysos,* Os Comediantes. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 22, dez. 1975. Número especial.

DUNNING, Jennifer. Um novo ator surge nos E.U.A. *O Estado de S. Paulo,* 8/1/1984 (transcrito do *New York Times*).

GARCIA, Clóvis. Tempo de luta para regular a profissão. *O Estado de S. Paulo,* 30/4/1978.

GUINSBURG, Jacó. Mais um êxito da E.A.D. *O Estado de S. Paulo,* 15/10/1965.

————. e VARGAS, Maria Thereza. Cacilda: a face e a máscara. In: Fernandes, Nanci e Vargas, Maria Thereza. *Uma atriz: Cacilda Becker.* São Paulo, Perspectiva, 1984.

HELIODORA, Barbara. Hamlet de 48. Revista *Dionysos.* Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 23, set. 1978. Número especial.

HENREID, Elizabeth. Entrevista. Revista *Dionysos,* Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, set. 1980. Número especial.

INOJOSA, Joaquim. Narrativa e estilo. *A Província de Pará,* Belém, 20/2/1979.

JACINTHA, Maria. Presença de Esther Leão. Revista *Dionysos,* Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 23, set. 1978. Número especial.

JACOBBI, Rugero. Artigo em *Folha da Noite,* São Paulo, 7/11/1953 (transcrito no *Relatório anual da E.A.D.,* São Paulo, 1954).

JORGE, Wanda. Para a E.A.D., o tempo das estrelas acabou. *Folhetim,* suplemento de *A Folha de S. Paulo,* 14/12/1980.

KLINTOWITZ, Jaime. A cidade do avesso. *Folhetim,* suplemento de *A Folha de S. Paulo,* 27/1/1980.

LERNER, Júlio. A aventura do teatro paulista. *Folhetim,* suplemento de *A Folha de S. Paulo,* 16/8/1981.

LUIZ, Sérgio. Itália Fausta, um símbolo. Revista *Dionysos,* Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 23, set. 1978. Número especial.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. Sexo, uma tendência acentuada nos escritores contemporâneos. *O Estado de S. Paulo,* 26/6/1977.

MACIEL, Luís Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro. *Revista Civilização Brasileira,* Teatro e realidade brasileira. São Paulo, Civilização Brasileira, n. 2, jul. 1968. Caderno especial.

MAGALDI, Sábato. A expressão dramática. *O Estado de S. Paulo.* 16/3/1957.

————. Décimo aniversário da E.A.D. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 7/6/1958.

————. Socorro! (Pede a ópera ao teatro). *Jornal da Tarde,* São Paulo, 13/8/1971.

————. O estudo antes da glória. *Jornal da Tarde,* São Paulo, 3/5/1973.

————. Ruggero Jacobbi. *Jornal da Tarde,* São Paulo, 23/7/1981.

————. e VARGAS, Maria Thereza. Com anos de teatro em São Paulo, I, II, III, IV. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* n. 52, 27/12/1975, n. 54, 3/1/1976, n. 55, 10/1/1976, n. 56, 17/1/1976.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. O espírito do vaudeville. *Revista de Teatro,* Rio de Janeiro, mar./abr., 1957.

MARANHÃO, Armando. Paschoal Carlos Magno e o teatro. Revista *Dionysos,* Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 23, set. 1978. Número especial.

MARTINS, José Valente. A formação dos atores. *O Estado de São Paulo,* 15/3/1980.

MARTINS, Wilson. Opiniões literárias de Sílvia Pélica. *O Estado de S. Paulo,* s.d.

MAURÍCIO, Jaime. Gianni Ratto e a cenografia. *Correio da Manhã,* Salvador, 17/12/1958.

MEDINA, Cremilda. Nem o tempo alterou o conto realista de Alfredo Mesquita. *O Estado de S. Paulo,* 10/7/1977.

————. Para Alfredo Mesquita, um passo irrecuperável. *O Estado de S. Paulo,* 30/04/1978.

MELLO, Graça. Testeemunho. Revista *Dionysos,* Os Comediantes. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 22, dez. 1975. Número especial.

MENDONÇA, Paulo. A respeito de Esperando Godot. Revista *Anhembi,* out. 1954 (transcrito no Programa de *Esperando Godot,* 1955).

————. Lembranças avulsas da E.A.D. In: Vargas, Maria Thereza e outros. E.A.D. — 48/68: Alfredo Mesquita. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.

————. O teatro segundo Alfredo Mesquita. *Folha de S. Paulo,* 4/12/1986.

MESQUITA, Alfredo. Uma escola de arte dramática em São Paulo I. *O Estado de S. Paulo,* 27/4/1948.

————. Uma escola de arte dramática II. *O Estado de S. Paulo,* 8/5/1948.

————. O teatro em São Paulo: do papel que ainda cabe aos amadores e a Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo,* 23/2/1950.

————. O melão de Seu Glicério. *O Estado de S. Paulo,* 2/3/1957.

————. Nota sobre a visita de Os Comediantes a São Paulo. Revista *Dionysos,* Os Comediantes. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 22, dez. 1975 (transcrita de *O Jornal,* 23/7/1944).

————. Depoimento. In: S.N.T. *Depoimentos II.* Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1977.

————. Traduzir, uma arte rara mas presente no Brasil. *O Estado de S. Paulo,* 24/8/1980.

MICHALSKI, Yan. A morte de Ruggero Jacobbi. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 12/7/1981.

————. Gianni Ratto: o prazer de trabalhar cada vez mais. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 8/8/1982.

————. Ionesco: um ator teatral que conquistou o Brasil. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 31/7/1982.

————. Cacilda Becker: um estilo de interpretação. In: Fernandes, Nanci e Vargas, Maria Thereza. *Uma atriz: Cacilda Becker.* São Paulo, Perspectiva, 1984.

OLIVEIRA, Pernambuco de. Depoimento. Revista *Dionysos,* Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 23, set. 1978. Número especial.

ORTHOF, Sílvia. Depoimento. Revista *Dionysos,* Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SN, n. 23, set. 1978. Número especial.

PEIXOTO, Fernando. Até sempre, mestre Ruggero Jacobbi. *Folha de S. Paulo,* 6/7/1981.

PETRONE, Ana Lígia e outros. Da escola ao palco: um difícil caminho no Brasil. *O Estado de S. Paulo,* 8/1/1984.

PORTELA, Fernando. Uma escola e seu drama. *Jornal da Tarde,* São Paulo, 14/12/1967.

RAGOGNETTI, Vicente. A tragédia do T.B.C. e os seus comediantes. *Revista de Teatro,* Rio de Janeiro, jan./fev. 1963.

RIBEIRO, Agnaldo. Gianni Ratto: vinte anos de Brasil. *Última Hora,* São Paulo, 10/9/1974.

RIBEIRO, Léo Gilson. Os dias e noites vividos e escritos por Alfredo Mesquita. *Jornal da Tarde,* São Paulo, 2/7/1977.

RIOS, Jefferson Del. Os novos abrindo espaços. Pena que falte autocrítica. *Folhetim,* suplemento de *A Folha de S. Paulo,* 14/12/1980.

RODRIGUES, Nelson. O ensaio geral. Revista *Dionysos,* Os Comediantes. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 22, dez. 1975. Número especial.

ROSENFELD, Anatol. Os contos de Alfredo Mesquita. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 2/11/1963.

SCALZO, Nilo. Referência obrigatória. *O Estado de S. Paulo*, 25/11/1987.

SILVEIRA, Miroel. A fase profissional. Revista *Dionysos*, Os Comediantes. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 22, dez. 1975. Número especial.

TOLEDO, Solange Noronha. Teatro, cinema, TV — 24 anos da arte de Luís de Lima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/4/1979.

VALADARES, José. A vida cultural e artística da Bahia. *A Tarde*, Salvador, s./d. (transcrito no *Relatório anual da E.A.D.*, São Paulo, 1950).

VERGUEIRO, Carlos. Depoimento de um ator do G.T.E. In: Vargas, Maria Thereza e outros. *E.A.D. — 48/68*: Alfredo Mesquita, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.

ZANINI, Ivo. Pela primeira vez no Brasil vai ser levado à cena um mimodrama. *O Tempo*, São Paulo, 3/11/1953.

ZANOTTO, Ilka Marinho. A Escola de Arte Dramática e o esforço de um homem. *O Estado de São Paulo*, 28/4/1973.

————. Formar atores, o objetivo alcançado. *O Estado de S. Paulo*, 30/4/1978.

————. Alfredo Mesquita reencontra sua infância. *O Estado de S. Paulo*, 7/1/1979.

————. A E.A.D. do Dr. Alfredo. In: Vargas, Maria Thereza e outros. *E.A.D. — 48/68: Alfredo Mesquita*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.

————. Morre Alfredo Mesquita, um pioneiro do teatro. *O Estado de S. Paulo*, 25/11/1986.

3. Livros

ALMEIDA PRADO, Décio de. *Teatro em progresso*. São Paulo, Martins Editora, 1964.

————. *Procópio Ferreira*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa, Arcádia, s./d.

ASLAN, Odette. *L'acteur au XX^e siècle*. Paris, Seghers, 1974.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro, INACEN, 1982.

BEUTTEMMULLER, Maria da Glória e LAPORT, Nely. *Expressão vocal e expressão corporal*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1974.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis, Vozes, 1970.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

COPEAU, Jacques. *Notes sur le métier de comédien*. Paris, Michel Brient Ed., 1955.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, 1975.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

DUFRENNE, Mikel. *Phénomenologie de l'expérience esthétique*. Paris, P.U.F., 1967, 2 v.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.

E.A.D. *Relatório anual*, de 1950 a 1968 (assinados por vários secretários).

EINES, Jorge. *Alegato en favor del actor*. Madrid, Fundamientos, 1985.

ESSLIN, Martins. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza. *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo, Perspectiva, 1984.

FERREIRA, Procópio. *A arte de fazer graça*. Rio de Janeiro, Brasil Editora, 1925.

GASSNER, John. *Mestres do teatro — I*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

———. *Mestres do teatro — II*. São Paulo. Perspectiva, 1980.

GIRARD, Gilles e OULLET, Réal. *O universo no teatro*. Trad. de Maria Helena Arinto. Coimbra, Almedina, 1980.

GOLDFEDER, Sônia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Dissertação de mestrado defendida no Conjunto de Política do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas, 1977.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia um teatro pobre*. México, Siglo Veintiuno, 1968.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

——— e outros, orgs. *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

GUZIK, Alberto. *T.B.C.: crônica de um sonho*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

HETHMON, H. Robert. *El método del Actors Studio*. Caracas, Fundamientos, 1972.

JOUVET, Louis. *Le comédien desincarné*. Paris, Flammarion, 1954.

KHOURY, Simon. *Atrás da máscara*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, v. I e II.

KUSNET, Eugênio. *Introdução ao método da "Ação Inconstante"*. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 1971.

———. *Ator e método*. Rio de Janeiro, SNT, 1975.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo, Summus, 1978.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

LIMA, Mariângela Muraro Alves de, org. *Imagens do teatro paulista*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1985.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/FUARTE/SNT, s./d.

———. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

MERCADO NETO, Antônio. *A crítica teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo*. Dissertação de mestrado em Artes, defendida na E.C.A. — USP, 1979.

MESQUITA, Alfredo. *Contos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

———. *O teatro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

SILVA. Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. São Paulo, Símbolo, 1976.

SNT. *Depoimentos*. Rio de Janeiro, SNT/MEC/FUNART, 1977, v. II e III.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

————. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

————. *El arte escénico*. México, Siglo Veinteuno, 1971.

————. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

TÁVOLA, Artur da. *O ator*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

VARGAS, Maria Thereza e FERNANDES, Nanci. *Uma Atriz: Cacilda Becker*. São Paulo, Perspectiva, 1984.

VARGAS, Maria Thereza e outros. *E.A.D. — 48/68: Alfredo Mesquita*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.

VICTORINO, Eduardo. *Actores e actrizes*. Rio de Janeiro, *A Noite*, 1937.

ZAMORA, Juan Guerrero. *História del teatro contemporáneo*. Barcelona, Ed. Juan Flors, 1961, 4 v.

4. Notícias publicadas em vários periódicos

Jouvet Disse. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, jan./fev. 1949.

A Escola de Arte Dramática de São Paulo na Bahia. *O Estado de S. Paulo*, 2/7/1950.

A E.A.D. *Folha da Noite*, São Paulo, 7/4/1954.

A Escola de Arte Dramática. *O Tempo*, São Paulo, 23/10/1955.

Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 4/12/1955.

Palcos e Circos: Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 4/12/1955.

Ruggero Jacobbi não será preso. *Tribuna da Imprensa*, Sucursal de São Paulo, 4/9/1956.

A A.P.C.T. e o caso Ruggero Jacobbi. *Última Hora*, São Paulo, 5/9/1956.

O papel da Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 11/11/1956.

Duas peças em um ato. *Folha da Noite*, São Paulo, 5/11/1957.

10.º aniversário da E.A.D. *Folha da Noite*, São Paulo, 9/5/1958.

Alfredo Mesquita, amanhã, no Auditório da Tribuna. *A Tribuna*, Santos, 14/5/1958.

Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 15/9/1958.

A palestra do Dr. Alfredo será ilustrada pelos alunos da E.A.D. *A Tribuna*, Santos, 18/9/1958.

Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 3/5/1959.

A assinatura do convênio entre o Estado e a E.A.D. *O Estado de S. Paulo*, 19/5/1959.

O teatro e a prefeitura. *O Estado de S. Paulo*, 7/7/1960.

Desocupadas ontem as casas em que se instalará a E.A.D. *O Estado de S. Paulo*, 8/7/1960.

A Escola de Teatro. *O Estado de S. Paulo*, 10/7/1960.

Nova sede e projetos da Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 3/2/1961.

Comemora hoje a E.A.D. seu 13.º aniversário. *O Estado de S. Paulo*, 2/6/1961.

Pioneira no Brasil: Escola de Arte Dramática de São Paulo. *A Gazeta*, São Paulo, 20/7/1962.

O Conservatório Nacional de Teatro: diploma nova turma do curso de interpretação. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, jul./ago. 1962.

Os resultados dos exames da E.A.D. no presente ano. *O Estado de S. Paulo*, 19/2/1963.

Alfredo Mesquita. *A Gazeta*, São Paulo, 21/2/1964.

Festeja dezesseis anos a Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 3/5/1964.

Criação de Museu de Cenografia na Escola de Teatro. *O Estado de S. Paulo*, 17/6/1964.

A E.A.D. encena no Ibirapuera auto de Anchieta. *O Estado de S. Paulo*, 18/2/1965.

A mesma inquietação do século XX: Escola de Arte Dramática de São Paulo, *Jornal do Comércio*, 12/9/1965.

Situação dramática em escola de teatro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10/2/1966.

A Escola de Arte Dramática de São Paulo. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 2/7/1966.

Escola de teatro: próximo o colapso. *O Estado de S. Paulo*, 19/5/1967.

E.A.D. ameaça suspender exames. *O Estado de S. Paulo*, 21/10/1967.

Os artistas protestam contra o fechamento. *O Estado de S. Paulo*, 12/11/1967.

E.A.D. talvez não complete 20 anos. *O Estado de S. Paulo*, 12/11/1967.

Deputado pede pela E.A.D. *O Estado de S. Paulo*, 14/11/1967.

Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 14/11/1967.

Ameaça à cultura. *O Estado de S. Paulo*, 15/11/1967.

Modificado destino de verba da E.A.D. *O Estado de S. Paulo*, 16/11/1967.

Município pretende ajudar E.A.D. *O Estado de S. Paulo*, 18/11/1967.

Ainda a Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 18/11/1967.

Impraticável incorporação da E.A.D. como foi proposta. *O Estado de S. Paulo*, 19/11/1967.

Caso E.A.D. só se resolve em 1968. *O Estado de S. Paulo*, 23/11/1967.

A E.A.D. e a USP. *O Estado de S. Paulo*, 26/11/1967.

Displicência de S. Magnificência. *O Estado de S. Paulo*, 26/11/1967.

A Universidade e a E.A.D. *O Estado de S. Paulo*, 29/11/1967.

E.A.D. fará exames no Auditório Itália. *O Estado de S. Paulo*, 3/12/1967.

A E.A.D. mostra as realizações de 1967. *O Estado de S. Paulo*, 24/12/1967.

Acordo para USP incorporar a E.A.D. *O Estado de S. Paulo*, 9/3/1968.

A E.A.D. comemora 25 anos. *O Estado de S. Paulo*, 1/5/1968[1].

A U.S.P. anexou a Escola de Teatro. *O Estado de S. Paulo*, 18/10/1968.

A Escola comemora 25 anos onde sempre esteve: nos palcos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3/5/1973.

---

[1] O jornal cometeu erro no título: onde se lê «25», leia-se «20».

Os ilustres alunos da E.A.D., hoje astros do palco, tela e tevê. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3/5/1973.

E.A.D. comemora 25 anos. *O Estado de S. Paulo*, 12/5/1973.

Alfredo Mesquita faz seu depoimento. *O Estado de S. Paulo*, 12/10/1973.

Reportagens serão reunidas em livro. *O Estado de S. Paulo*, 5/15/1973.

Roteiro, aventura, romance: as viagens de Alfredo Mesquita. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12/12/1973.

Uma viagem ao norte e nordeste. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 30/12/1973.

Livro narra viagens. *O Estado de S. Paulo*, 8/1/1974.

Diretor de teatro: o outro emprego de Silnei. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17/8/1974.

Cursos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29/3/1975.

A República de São Simão. *O Estado de S. Paulo*, 30/3/1975.

Belle époque, o tema. *O Estado de S. Paulo*, 14/3/1976.

Medalha mérito literário. *O Estado de S. Paulo*, 8/5/1976.

Um verdadeiro teatro na Universidade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11/6/1976.

E o teatro agradeceu a esta trinca. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14/12/1976.

Um nome que se confunde com teatro. *A Gazeta*, São Paulo, 26/4/1977.

O dia-a-dia do nosso teatro. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, nov./dez. 1977.

Grandes astros, com a ajuda da E.A.D. *O Estado de S. Paulo*, 30/4/1978.

Trinta anos da Escola de Arte Dramática: a pioneira. *O Estado de S. Paulo*, 30/4/1978.

Nosso teatro, 30 anos na Escola. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2/5/1978.

Sem festas. *Veja*, São Paulo, 10/5/1978.

Sílvia Pélica, 30 anos depois. *O Estado de S. Paulo*, 20/3/1979.

Alfredo Mesquita autografa a 2.ª edição de seu livro infantil. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21/3/1979.

O palco brasileiro por Alfredo Mesquita. *O Estado de S. Paulo*, 16/8/1979.

U.S.P. um espaço para seus alunos de teatro. *O Estado de S. Paulo*, 19/9/1979.

Alunos da E.A.D. montam texto inédito de Sofredini. *O Estado de S. Paulo*, 17/7/1980.

A farsa do casamento, segundo Brecht e a E.A.D. *Folha de S. Paulo*, 8/1/1981.

Diploma de ator pela E.A.D. não é válido no país. *O Estado de S. Paulo*, 31/1/1981.

Ralé, a peça de Gorki, com alunos da E.A.D. *O Estado de S. Paulo*, 11/2/1981.

Um convênio da Bandeirantes com a E.A.D. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23/2/1981.

A *belle époque* no Brasil, segundo Alfredo Mesquita. *O Estado de S. Paulo*, 13/11/1981.

Cultura Artística, 70 anos e uma noite de festa. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16/9/1982.

A homenagem a Alfredo Mesquita. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1/12/1982.

À margem de *À margem da vida*. Suplemento Cultural de *O Estado de S. Paulo*, 3/4/1983.

A E.A.D. 35 anos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30/6/1983.

E.A.D. e uma nova crise aos 35 anos. *O Estado de S. Paulo*, 30/6/1983.

Um reflexo da crise da universidade brasileira. *Folha de S. Paulo*, 6/7/1983.

Alunos de teeatro, longe do palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22/9/1983.

Lembranças que ficam. *O Estado de S. Paulo*, 25/11/1987.

5. Revistas e suplementos sobre teatro

Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, n. 52, 27/12/1975; n. 54, 3/1/1976; n. 55, 10/1/1976; n. 56, 17/1/1976.

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. Cem anos de teatro em São Paulo. I, II, III e IV.

Folhetim, suplemento de *A Folha de São Paulo*, 16/8/1981.
LERNER, Júlio. A aventura do teatro paulista.

Revista Civilização Brasileira, Teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, n. 2, jul. 1968. Caderno especial.

CAMARGO, Joracy. O velho e novo teatro paulista, p. 169-78.

MACIEL, Luís Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro, p. 49-68.

Revista *Dionysos*, Os Comediantes. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 22, dez. 1975. Número especial.

DÓRIA, Gustavo. Os Comediantes, p. 5-30.

MELLO, Graça. Testemunho, p. 35-9.

MESQUITA, Alfredo. Nota sobre a visita de Os Comediantes a São Paulo, p. 85-95 (transcrita de *O Jornal*, 23/7/1944).

RODRIGUES, Nelson. O ensaio geral, p. 51-3.

SILVEIRA, Miroel. A fase profissional, p. 44-50.

Revista *Dionysos*, Teatro do Estudante do Brasil — Teatro Universitário — Teatro Duse. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 23, set. 1978. Número especial.

CARLOS MAGNO, Paschoal. O Teatro do Estudante, p. 3-11.

HELIODORA, Bárbara. Hamlet de 48, p. 41-3.

JACINTHA, Maria. A presença de Esther Leão, p. 33-9.

LUIZ, Sérgio. Itália Fausta, um símbolo, p. 138-9.

MARANHÃO, Armando. Paschoal Carlos Magno e o teatro, p. 13-25.

OLIVEIRA, Pernambuco de. Depoimento, p. 96-8.

ORTHOF, Sílvia. Depoimento, p. 98-100.

Revista *Dionysos*, Teatro de Arena. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 24, out. 1978. Número especial.

Revista *Dionysos*, Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, set. 1980. Número especial.

ANTUNES FILHO, José Alves. Entrevista, p. 135-47.

AUTRAN, Paulo. Entrevista concedida a Sílvia R. Wakim e Maria Lúcia Pereira, p. 170-81.

HENREID, Elizabeth. Entrevista, p. 153-61.

6. Textos teatrais mimeografados

Encontrados na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, antigo arquivo da E.A.D.. São cópias usadas nas montagens da Escola.

ALBEE, Edward. *A história do zoológico,* São Paulo, 1962.
ANCHIETA, José de. *Na festa de São Lourenço,* São Paulo, 1960.
ARDEN, John. *Da arte de bem governar,* São Paulo, 1964.
BARCA, Calderón de la. *A devoção à Cruz,* São Paulo, 1959.
BECKETT, Samuel. *Esperando Godot,* São Paulo, 1955.
BEHAN, Brendan. *O refém,* São Paulo, 1964.
BETHENCOURT, João. *A sina do barão,* São Paulo, 1952.
BRAGA, Zora. *O negrinho do pastoreio,* São Paulo, 1955.
BRECHT, Bertolt. *A exceção e a regra,* São Paulo, 1951.
————. *O delator,* São Paulo, 1963.
CAMUS, Albert. *O malentendido,* São Paulo, 1959.
FREIRE, Roberto. *Quarto de empregada,* São Paulo, 1958.
GHELDERODE, Michel de. *Escurial,* São Paulo, 1958.
GREGORY, Lady. *Quando a lua nascer,* São Paulo, 1953.
HILST, Hilda. *O rato no muro,* São Paulo, 1968.
————. *O visitante,* São Paulo, 1968.
IONESCO, Eugène. *As cadeiras,* São Paulo, 1960.
————. *Cena em quatro,* São Paulo, 1962.
————. *Jacques ou a submissão,* São Paulo, 1956-1957.
JARRY, Alfred. *Ubu rei,* São Paulo, 1958.
KAFKA, Franz. *O julgamento,* São Paulo, 1950-1961.
KLEIST, H. *A bilha quebrada,* São Paulo, 1957.
LEBESQUE, Morvan. *A descoberta do novo mundo,* São Paulo, 1955.
LEITE, Adelina Cerqueira. *Porta aberta,* São Paulo, 1953.
MARTINS, Francisco. *Entrada proibida,* São Paulo, 1957.
OBALDIA, René. *Eduardo e Agripina,* São Paulo, 1962.
PALLOTTINI, Renata. *O exercício da justiça,* São Paulo, 1963.
PINTER, Harold. *O quarto,* São Paulo, 1953.
PINTO, José de Barros. *O inspetor de fadas,* São Paulo, 1960.
PRÉVERT, Jacques. *O inventário,* São Paulo, 1954.
SAN JUAN, Myrian Resende de. *Qual é o veredito?,* São Paulo, 1966-1967.
SANTARENO, Bernardo. *A promessa.* São Paulo, 1963.
SARRAUTE, Nathalie. *A mentira,* São Paulo, 1967.
SCHÉADÉ, Georges. *Seu Bob'le,* São Paulo, 1952.
TARDIEU, Jean. *Oswaldo e Zenaide,* São Paulo, 1956-1957.
————. *Só eles sabem,* São Paulo, 1957.
TELLES, Lygia Fagundes. *O isqueiro,* São Paulo, 1955-1957.
VIAN, Boris. *Os construtores do império,* São Paulo, 1963-1964.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

Identificação feita por Maria Thereza Vargas

Alfredo Mesquita na Exposição comemorativa dos 10 anos da E.A.D. — rua Maranhão, 1958 8
Os pássaros, de Aristófanes. Grupo de Teatro Experimental, 1945 53
A bailarina solta no mundo, de Carlos Lacerda. Grupo de Teatro Experimental, 1945 54
Alfredo Mesquita e o cenógrafo Clóvis Graciano no cenário da peça *Fora da Barra,* de Sutton Vane. Grupo de Teatro Experimental, s/d. 54
Primeira sede da E.A.D. Externato Elvira Brandão, 1948 56
Segunda sede da E.A.D. Teatro Brasileiro de Comédia, s/d. 56
Sede da E.A.D. Rua Maranhão, 491 57
Teeatrinho da E.A.D. Rua Maranhão, 491, 1955 57
Liceu de Artes e Ofícios. Última sede da E.A.D. s/d. 57
Aula de história do teatro. Décio de Almeida Prado, 1950 63
Aula de dicção e impostação da voz. Prof.ª Magdalena Lébeis e alunos, 1955 .. 63
Aula de mímica, 1948 83
Ensaio de *A devoção à Cruz,* 1959 84
Aula de mímica, 1948 84
Aula com o mímico Marcel Marceau, 1951 84
Aula do Prof. Stanley Richards, 1961 89
Aula de comédia. Cacilda Becker e alunos da primeira turma, 1948 89
Aula de drama, 1949 89
Neblina, de Alfredo Mesquita, ensaio, 1948 90
As cadeiras, de Eugène Ionesco, 1960 90
Um pedido de casamento, de Anton Tchekhov, Recife, 1952 93
Atores de *O médico e a morte* e seu diretor, 1952 93
O escriturário, mimodrama de Luís de Lima baseado em Melville, 1953 100
Professores e alunos, 1956 101
A exceção e a regra, de Bertolt Brecht, 1951 125
Alunos e o Prêmio Saci concedido à E.A.D., 1954 125
A descoberta do Novo Mundo, de Morvan Lebesque, 1954 130

Jacques ou a submissão, de Eugène Ionesco, 1956 130
Ubu rei, de Alfred Jarry, 1958 131
Esperando Godot, de Samuel Beckett, 1955 131
Retábulo de Natal, São Paulo, s/d. 138
Primeira excursão da E.A.D., Limeira, 1950 139
Excursão a Salvador, 1950 139
Excursão a Salvador, 1950 140
Conferência ilustrada, Pinhal, 1957 140
Excursão a Porto Alegre, 1959 140
Apresentação de *As cadeiras,* Ribeirão Preto, 1960 141
Excursão ao interior, Barretos, 1960 141
Prêmio Saci concedido à E.A.D., 1954 146
Quatro pessoas passam enquanto as lentilhas cozinham, de Stuart Walker, 1957 146
A bilha quebrada, de Kleist, 1957 147
Teatro cômico, de Goldoni, 1958 148
Quarto de empregada, de Roberto Freire, 1958 149
O malandro, de Fereno Molnar, 1950 150
Frei Luís de Souza, de Almeida Garrett, 1960 150
Na Vila de Vitória, de José de Anchieta, 1965 151
Caiu o Ministério, de França Júnior, 1965 151
A incelença, de Luiz Marinho, 1968 152
O velho da horta, de Gil Vicente, 1965 152
O burguês fidalgo, de Molière, 1968 152
Lição de botânica, de Machado de Assis, 1963 153
A exceção e a regra, de Bertolt Brecht, 1951 153
A família do colecionador, de Goldoni, 1959 153
À margem da vida, de Tennessee Williams, 1952 154
Os dous ou o inglês maquinista, de Martins Penna, 1954 154
A família e a festa na roça, de Martins Penna, 1954 155
A descoberta do Novo Mundo, de Morvan Lebesque, 1954 155
O anúncio feito à Maria, de Paul Claudel, 1955 156
Os apaixonados pueris, de F. Crommelinck, 1957 157
A devoção à Cruz, de Calderón de la Barca, Igreja Nossa Senhora das Dores, Porto Alegre, 1959 157
Tio Vânia, de Anton Tchekhov, Cenário, 1962 158
Os construtores de Império ou o Schmurz, de Boris Vian, 1963 159
Na Vila de Vitória, de José de Anchieta, 1965 159
Teatro cômico, de Goldoni, 1958 160
Caiu o Ministério, de França Júnior, 1965 160
O malandro, de Ferenc Molnar, 1950 161
Palavras trocadas, de Alfredo Mesquita, 1951 162
A personagem quem é?, de José Renato, 1952 162

Os dous ou o inglês maquinista, de Martins Penna, 1954 163
O visitante, de Hilda Hilst, 1968 163
Frei Luís de Souza, de Almeida Garrett, 1960 164
Pedreira das almas, de Jorge Andrade, 1963 165
Artimanhas de Scapino, de Molière, 1963 166
Somos todos do jardim da infância, de Domingos de Oliveira, 1966 166
Entre quatro paredes, de Jean-Paul Sartre, 1968 167
Aula de comédia, ensaio de *Os pássaros,* de Aristófanes, 1949 168
A tempestade, de William Shakespeare, 1960 168
O negrinho do pastoreio, de Zora Braga, 1955 169
Joana D'Arc entre as chamas, Paul Claudel, 1967 169
O rato no muro, de Hilda Hilst, 1968 169
O cigano, de Martins Penna, 1960 169
O casamento forçado, de Molière, 1950 170
O diletante, de Martins Penna, 1954 170
La pazzia senile, de A. Banchieri, 1963 171
Este ovo é um galo, de Lauro César Muniz, 1967 171
Artimanhas de Scapino, de Molière, 1963 171
A falecida, de Nelson Rodrigues, 1965 171
Os persas, de Ésquilo, 1961 172
A mentira, de Nathalie Sarraute, 1967 172
O médico e a morte, de Heltai, 1952 173
O demorado adeus, de Tennessee Williams, 1951 173
A tempestade, de William Shakespeare, 1960 173
A personagem quem é?, de José Renato, 1952 174
Um imbecil, de Luigi Pirandello, 1951 174
O casamento forçado, de Molière, 1950 175
A exceção e a regra, de Bertolt Brecht, 1951 175
À margem da vida, de Tennessee Williams, 1952 176
Heffeman, de Alfredo Mesquita, 1952 176
Um rapaz apressado, de Eugène Labiche, 1952 177
O burguês fidalgo, de Molière, 1968 177
Esperando Godot, de Samuel Beckett, 1955 178
Jacques ou a submissão, de Eugène Ionesco, 1956 178
Os apaixonados pueris, de F. Crommelinck, 1957 179
Ubu rei, de Alfred Jarry, 1958 180
A família do colecionador, de Goldoni, 1959 181
As cadeiras, de Eugène Ionesco, 1960 181
A falecida, de Nelson Rodrigues, 1965 182
O velho da horta, de Gil Vicente, 1965 183
Somos todos do jardim da infância, de Domingos de Oliveira, 1966 183
O relicário, de Coelho Netto, 1968 184

Dorotéia, de Nelson Rodrigues, 1968 .... [illegible]
Dois ferezes, de Claude-Allure Fugel, 1938 185
Paiol velho, de Abília P. Almeida, 1967 186
Dorotéia, de Nelson Rodrigues, 1968 187
À margem da vida, de Tennessee Williams, 1952 187
Entre quatro paredes, de Jean-Paul Sartre, 1968 188
Palavras trocadas, de Alfredo Mesquita, 1951 188
A falecida, de Nelson Rodrigues, 1965 189
Escurial, de Michel de Ghelderobe, 1959 189
D. Rosita, a que ficou solteira, de F. Garcia Lorca, 1954 190
Prometeu acorrentado, de Ésquilo, 1969 190
Primeira banca examinadora, 1948 195
Cena de exames, TBC, 1948 195
Exames públicos, TBC, 1948 195
Dez anos de E.A.D., sede da Rua Maranhão, 1958 202
Alfredo Mesquita e a primeira turma da E.A.D., 1948 203
Luiz Furquim, Celeste Jardim e Xandó Batista, 1949 203
Show organizado pela turma 1958-61 203
Este ovo é um galo, de Lauro César Muniz, 1967 215
O demorado adeus, de Tennessee Williams, 1951 227
A sina do barão, de João Bethencourt, 1952 227
Não se sabe como, de Luigi Pirandello, s/d. 231
Prometeu acorrentado, de Ésquilo, 1969 231

DADOS SOBRE O AUTOR

Armando Sérgio da Silva iniciou-se nas atividades teatrais em meados da década de 60, quando fundou e dirigiu o Teatro Experimental de Mogi das Cruzes. Em 1966, encenando com o mesmo grupo a peça *A exceção e a regra,* de Bertolt Brecht, ganhou o Prêmio Governador do Estado em Teatro Amador, o que lhe possibilitou bolsa de estudo para fazer o curso de teatro da recém-fundada Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Durante os seus estudos na referida escola, criou outros grupos, principalmente na área universitária, escreveu críticas para a revista *Palco e Platéia* e teve sua peça, *Marcelo e Marcela,* encenada por Alberto Guzik na Escola de Arte Dramática de São Paulo.

A partir da década de 70, como professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA, dedicou-se exclusivamente à atividade didática, mais especificamente à pesquisa relacionada ao ensino da interpretação teatral, aos resultados cênicos dos movimentos de vanguarda do teatro brasileiro.

Do trabalho didático e da pesquisa ligada à preparação de atores surgiram várias encenações dentre as quais se destacaram: *Galileu Galilei,* de Bertolt Brecht; *Boca de Ouro,* de Nelson Rodrigues; *O porco ensangüentado* e *A prova de fogo,* de Consuelo de Castro; *O santo milagroso,* de Lauro César Muniz; *O auto da Compadecida,* de Ariano Suassuna; *Woyseck,* de G. Büchner; *Zoo story,* de Edward Albee, e *Tragédias cariocas* (dramatologia das tragédias de Nelson Rodrigues).

De sua dissertação de mestrado, apresentada à Escola de Comunicações e Artes dá USP, em 1980, surgiu o livro *Oficina: do teatro ao te-ato,* publicado pela Editora Perspectiva em 1981. Sobre esse livro disse o crítico Sábato Magaldi: "Pode se afirmar que *Oficina: do teatro ao te-ato* é fruto dos cursos de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, o que os justifica e lhes assegura real utilidade. Livros como o de Armando Sérgio da Silva, aplicados aos numerosos aspectos da realidade cênica brasileira, permitirão que se escreva, um dia, uma verdadeira história do nosso teatro".

Em 1985, proferiu duas conferências na França: uma na cidade de Martigues sobre o tema "O movimento cultural nos países em via de desenvolvimento: uma experiência brasileira" e outra na cidade de Aix-en-Provence sobre "A irreverência do teatro paulista contra a opressão do regime brasileiro nos anos 60".

Em colaboração com seu orientador, Prof. Dr. Jacó Guinsburg, teve seu primeiro ensaio publicado em Portugal, na revista *Nova Renascença*, sob o título "O Teatro Oficina do Brasil".

A partir de 1983, passou a exercer o cargo de Secretário da Educação e Cultura de Mogi das Cruzes, onde implantou uma política de valorização fundamental da expressão artística do município.

Em junho de 1987, obteve o título de Doutor em Artes defendendo a tese *A E.A.D. do Dr. Alfredo: uma oficina de atores*, agora transformada em livro.